SHAKESPEARE

Grid Modorcea

Shakespeare Eminescu

PrintEd

aius

Introducere

Ideile estetice ale artiştilor pot fi desluşite fie în operele lor, fie în textele explicite, scrisori, interviuri, mărturisiri, în tot ceea ce are valoare de „profesiune de credinţă". Pentru a desemna situaţiile respective, numeroşi cercetători au folosit, de-a lungul istoriei teoriilor estetice, diferite concepte, diferiţi termeni, dintre care cel mai utilizat este termenul de *poetica*. El se aplică atunci când este vorba despre ideile estetice explicite ale unui autor sau altuia şi mai puţin sau chiar deloc în cazul ideilor estetice implicite. Dar poetica, fiind considerată, de la Aristotel şi până la Boris Tomaşevski sau Tzvetan Todorov, o ştiinţă, nu cuprinde toată aria gândirii estetice. Cu greu am putea, bunăoară, desemna drept poetica unui artist ideile sale subiective, pur individuale, pe care le aruncă la un colţ de masă sau la talk show-uri, adică fără să aibă un caracter ştiinţific, fără să fie un corpus sistematic de idei, cu valoare universal-valabilă. Cu atât mai puţin putem desemna prin acest termen ideile estetice implicite ale unui artist. De altfel, termenul *poetica* are în prezent atâtea accepţiuni (vezi Mario De Micheli, **Avangarda artistică a secolului XX**, sau Luigi Pareyson, **Estetica. Teoria formativităţii**) încât riscă să nu mai aibă nici una precisă, să devină un fel de panaceu estetic universal, bun pentru toate situaţiile şi perspectivele din care este privită sau ni se dezvăluie creaţia artistică. Această utilizare abuzivă şi deci echivocă a termenului trădează, fără îndoială, criza în care se află cercetarea critică modernă.

Consider că termenul poetica, pentru a evita arbitrarietatea, este bine să fie privit în accepţiunea lui clasică, aceea care l-a consacrat, ca un punct de referinţă veritabil în dialogul estetic, ca un bun câştigat. Estetica modernă are nevoie de concepte noi şi datoria criticilor este să le creeze, să le introducă în marele circuit al ideilor. Iată de ce, într-un studiu aplicat, numit **Perspectivele creaţiei** (1982), în care m-a preocupat cunoaşterea mecanismului creator, am introdus noi termeni pentru a desemna cele două perspective ale creaţiei, cea implicită şi

cea explicită. Ei sunt **infraestetica** şi **transestetica**. În cartea mai sus pomenită, am definit **infraestetica** drept *viziunea despre creaţie a unui artist contopită cu creaţia însăşi*, iar prin **transestetica** am înţeles *urmele estetice aflate în afara operei, în „reflecţiile" despre creaţie, în opiniile critice subiective referitoare la creaţie, la artă în general*. Dacă infraestetica este un fel de „artă poetică" implicită, transestetica este o „artă poetică" explicită. Transestetica are mai multă legătură cu estetica şi poetica, e mai apropiată de domeniul teoretic, deşi limbajul său este pur individual, confesiv, metaforic, mascat, aluziv, indirect, specific unui creator sau altul, fără să aibă acel caracter ştiinţific, universal, al limbajului filosofico-estetic sau al categoriilor poeticii. Transestetica este intimă autorului, poartă temperatura creaţiei, ea însăşi este până la un punct creaţie, căci foloseşte un limbaj artistic, conotativ, cum sunt „eseurile" lui Legér, ale avangardiştilor în general, adnotaţiile lui Caragiale sau suma de reflecţii, fundamentală pentru înţelegerea autorilor respectivi, aflată în **Corespondenţa** lui Cehov şi Gorki, în **Prefeţele** lui Racine, în **Micul organon pentru teatru** al lui Brecht, în **Dramaturgia de la Hamburg** a lui Lessing şi în multe alte lucrări similare. Nu există scriitor care să nu lase asemenea mărturisiri de credinţă. Ele însă sunt supuse hazardului, pot să existe sau nu, pe când infraestetica este obligatorie. Semnificaţiile artistice, tendinţele, mesajul, ca şi mecanismul după care o operă se structurează într-un fel sau altul nu stau în afara operei respective, ci fac corp comun cu ea, se află în realitatea ei imanentă. Numai că aceste idei nu le regăsim de-a dreptul ca teorii estetice sau ca poetici, ci ca elemente infraestetice. Exemplul lui Shakespeare este emblematic. Concepţia lui despre teatru se află în întregime în piesele sale, iar noi putem deduce de aici o infraestetică shakespeariană şi mai puţin, am spune, o poetică shakespeariană, deşi, dat fiind că el este geniul absolut al teatrului mondial, infraestetica lui ţine loc de însăşi Estetica teatrului. Dacă există însă o astfel de ştiinţă care se ocupă de „literaritatea" discursului său dramatic, de generalizarea legilor sale particulare de creaţie sau de aplicarea unor legi universale de construcţie la mecanismul său creator, ea nu aparţine lui Shakespeare însuşi, cât mai ales comentatorilor săi (orice doctrină veritabilă fiind a posteriori fenomenelor artistice).

Fără să intrăm în alte amănunte, să reţinem că *există atâtea infraestetici câţi creatori sunt*. Şi acest fapt l-am demonstrat în volumul menţionat pe cazul unor dramaturgi reprezentând toate secolele de cultură teatrală. Acest tip de cercetare este benefic, căci susţine crearea unei ştiinţe generale a esteticii, estetica/poetica putând fi considerată *suma infraesteticilor individuale*. Ea se constituie pe baza infraesteticilor imanente operei lui Dante, Cervantes, Shakespeare, Goya, Picasso etc., care oferă suportul categoriilor estetice, arsenalul de precepte pe care le aplică apoi fiecărei creaţii, arătând ce au în comun aceşti creatori şi ce îi diferenţiază. O lectură infraestetică este ca o vânătoare de *urme infraestetice*, cum numim procesul prin care cercetătorul ia urma care îi dezvăluie, pas cu pas, mecanismul creaţiei. Urmele dau seama despre concepţia artistică a autorului, despre procesul creaţiei, iar lectura infraestetică reface acest proces, prin transpunerea lectorului în operă ca în propria sa creaţie. Pentru ca actul creator să se cunoască pe sine ca act creator, este necesară infraestetica. Ea reflectă ca într-o prismă magică creaţia. Ea merge mână în mână cu procesul creator şi nu încetează niciodată, căci atunci când o operă e încheiată, pregătirea celei următoare intră în sarcina transesteticii, care este o continuare nevăzută, funcţionând personant, a infraesteticii. Transestetica apare acum drept suport al creaţiei, ca imanenţă critică, în sensul că ea luminează drumul pe care se va putea orienta creaţia. Desigur, dacă *există atâtea infraestetici câţi creatori sunt*, aici vom spune că *există atâtea transestetici câţi creatori au scris despre artă* sau *au teoretizat mecanismul propriei creaţii*. Aristotel a creat Poetica pe baza operelor existente, deja create, ale antichităţii. Aşa cum Boileau, în **Arta poetică**, s-a bazat pe dramaturgia clasică. Viitoarele estetici generale trebuie să se bazeze atât pe operele moderne create, cât şi pe transesteticile individuale, care, atunci când există, ne ajută să luminăm multe direcţii ale artei. Dacă infraestetica ne ajută să privim creaţia dinlăuntrul operei, transestetica, cum o arată şi numele, ne propune o perspectivă exterioară asupra creaţiei, o „transcendere" a ei.

Alăturarea lui Shakespeare şi Eminescu ne va permite să demonstrăm la obiect ce înseamnă o lectură infraestetică şi una transestetică, să prezentăm cea mai originală infraestetică din dramaturgia universală, cât şi una din cele mai originale transestetici

din câte există, dat fiind că Eminescu ar fi putut fi un Shakespeare al românilor, din păcate, viața lui creatoare atât de scurtă, cam 15 ani, deşi a trăit mai mult (1850 – 1889), dintre care ultimii şase ani i-a trăit în ceața memoriei, nu i-a permis să-şi termine ambițiosul proiect teatral, lăsându-ne, în schimb, nenumărate mărturii transestetice, dintre care, cea mai importantă, este legată de modelul lui absolut, „*Divinul Brit*“, de la a cărui naştere (23 aprilie 1564, Stratford-upon-Avon) se împlinesc 442 de ani şi 390 de ani de la moarte (23 aprilie 1616, Stratford-upon-Avon), eveniment pe care îl sărbătoreşte Teatrul Național din Craiova prin Festivalul „Shakespeare“, la care dorim să fim prezenți şi noi în mod special cu această carte.

Am inclus, la **Adendda,** câteva cronici apărute la premiera unor spectacole shakespeariene selectate din ultimii 20 de ani, pentru a ilustra mai multe idei ale acestei cărți, inclusiv aceea că regia modernă ia ca pretext piesele lui Shakespeare, trădându-le poetica implicită, în detrimentul major al acestor spectacole. Spectacologia shakespeariană modernă se îndepărtează de spiritul teatrului elisabethan. Cred că nu există autor dramatic mai călărit, în care cine vrea intră în el cu bisturiul, nemaivorbind de imensa cohortă de epigoni care s-a născut din acest teatru, de plagierea sistematică a pieselor shakespeariene, de răstălmăcirile şi replicile şchioapete care li se dau în varii forme, până la batjocorirea sau parodierea lor, fie în maniera gravă a unui Heiner Müller, fie în cea balcanică a unui Matei Vişniec, dar cu toate acestea Marele Will rămâne neclintit, în monumentalitatea sa divină, care ni se revelează din când în când, prin cei aleşi s-o pună în lumina ei reală. Shakespeare, care a apărut ca un miracol, după secole de tăcere teatrală, căreia avea să-i urmeze epigonismul şi rătăcirea secolelor următoare, este un reper arhetipal pentru arta spectacolului. Pentru tot ceea ce înseamnă prestigiul autorului dramatic. Cele 36 de piese de teatru pe care le-a scris sunt comoara cea mai de preț a geniului uman. Modernitatea şi actualitatea acestui teatru constă tocmai în clasicitatea lui, în respectarea unui tipar absolut al comunicării, care este povestea, dar mai ales în concepția profund realistă pe care o are Shakespeare asupra istoriei şi teatrului, întemeiată pe ideea participării conştiente a spectatorului, din care a rezultat opera cea mai educativă care s-a creat vreodată, deşi i se atribuie lui Shakespeare o natură pederastă, contrazisă

însă de realitatea pieselor, în care triumfă iubirea, familia şi tot ceea ce înţelegem prin relaţii normale dintre oameni. Denaturările vin din partea detractorilor săi sau a celor bolnavi după senzaţional, care nu acceptă ca un geniu ca Shakespeare să fie normal, să fie de partea cursului natural al vieţii. Ei merg pe ideea promovată de o anumită zonă a medicinii că geniul este o excepţie, fiind asociat, prin definiţie, cu anomalia. Dar în opera lui Shakespeare nu este nimic anormal. Ba pledoaria pentru iubirea curată, a cărei încununare este căsătoria, este un laitmotiv al acestui teatru. Un teatru profund creativ, care urmează îndemnurile firii. Shakespeare nu contrazice sau ignoră legile fireşti ale naturii, iar toate excentricităţile care i se pun în seamă sunt opera epigonilor săi, care transformă în vicii şi perversiuni, în excese erotice orice aluzie care se menţine în limitele bunului simţ. Cei mai câştigaţi sunt, fără îndoială, acei „tălmăcitori" care au izbutit să-i fie fideli, fie pe hârtie, fie pe pânză, fie pe note, fie pe scenă, fie mai ales în film, reuşind câteva ecranizări memorabile, de la **Hamlet** (1948) al lui Sir Laurence Olivier la **Othello** (1986) lui Zeffirelli sau la cea mai recentă recreare a ambianţei teatrului elisabethan, filmul lui Richard Eyre **Stage Beauty**, cum vom arăta.

Din păcate, spectacole după piesele neterminate ale lui Eminescu lipsesc cu desăvârşire. Deşi teatrul lui Eminescu este opera unui tânăr, un teatru eminamente scris la tinereţe, care, prin pagini viguroase, genial inspirate, este „*pururea tânăr*", totuşi nu a găsit ecou în nici una din generaţiile teatrale ce s-au succedat pe scenele româneşti. Şi cauza principală o reprezintă necunoaşterea acestui teatru. Mă uit la atâtea montări ale tinerilor regizori care îşi caută inspiraţia în texte culese de aiurea, când lângă ei se află o comoară. În viaţa mea de om de teatru nu am văzut decât o montare a singurei piese terminate **Amor pierdut**, la teatrul din Cluj, eveniment datorat lui Dorel Vişan. Şi mă gândesc ce reviriment ar fi pentru cei cu spirit ludic dacă ar descoperi comedii ca **Infamia, cruzimea şi desperarea, Gogu tatii** sau **Cenuştocă**, cât şi, pentru cei cu viziuni dramatice, o piesă ca **Grue Sânger**. Mulţi regizori, mai ales cei polonezi, descoperă în teatrul lor naţional cioburile unor piese şi le recompun, le dau o viaţă nebănuită. Montările unor piese scrise de Eminescu, fie ele în formă de coloane, cum vom arăta, ar avea un rol creator enorm, căci ar putea fi considerate un fel de încheiere

a lor, aşa cum s-a întâmplat cu multe piese neterminate, rezultatul fiind creaţii de sine stătătoare, după modelul lui Franz Schubert, care şi-a numit **Simfonia a VIII-a** în si minor **Neterminata**, după cel al **Simfoniei nr. 5** a lui George Enescu, pe care a terminat-o Pascal Bentoiu, sau după modelul faimosului film **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, cum şi-a botezat Nikita Mihalkov ecranizarea după **Platonov**, piesa de tinereţe, neterminată, a lui Cehov.

SHAKESPEARE

Infraestetica

Shakespeare nu ne-a lăsat o Poetică şi nici un studiu estetic din care să cunoaştem măcar o parte din principiile mecanismului său creator. Ne-a lăsat, în schimb, o operă excepţională. Şi, implicit, o infraestetică. Din analiza infraesteticii sale vom putea descifra acele elemente care ne vor permite să pătrundem în laboratorul specific al acestui teatru, etalon universal, mereu viu şi actual. A vorbi, aşadar, despre mecanismul teatrului shakespearian înseamnă a vorbi despre infraestetica shakespeariană, înseamnă a vorbi, de fapt, aproape în chip nemijlocit, despre Estetica teatrului şi a artei în general.

Se ştie că o operă organic închegată are o unitate de semnificaţii şi în acelaşi timp este polistratificată. În cazul unei opere atât de vaste şi complexe ca cea a lui Shakespeare, a ajunge la „decuparea" unei infraestetici echivalează cu a căuta într-un labirint centrul. Şi totuşi, „labirintul" creaţiei, în cazul operei shakespeariene, este plin de urmele infraestetice ale genialului său plăsmuitor. Urmele infraestetice se află în această operă, mai mult decât în oricare alta, la toate nivelurile: în cel al limbajului propriu-zis, în cuvinte şi în fonemele din cuvânt, în nivelul logic, în cel al sensurilor operei, în cel al relaţiilor dintre personaje, dintre personaje şi obiecte, în nivelul conflictului tipic dat de structura clasică a operei dramatice, comedie şi tragedie mai ales, şi în cel al conflictului specific teatrului shakespearian, îmbinarea tragicului cu comicul, în nivelul unităţilor şi diversităţilor, ca să le numim aşa, de loc, timp şi acţiune, în cel al universului comportamental, în nivelul specificului naţional, în cel al tipului de *montaj* al scenelor, ca să nu mai vorbim de nivelul concepţiilor despre lume, natură, viaţă, destin, om şi univers, dar cel mai mult în cel al *sistemului de convenţii*, mecanismul propriu-zis al creaţiei. Acesta este exprimat uneori explicit printr-un „joc prim" al

limbajului şi al unui tip sau altul de construcţie dramatică – schemele structurale –, iar alteori printr-un „joc secund" atât de rafinat – scheme infrastructurale – încât mecanismul creator este foarte greu de sesizat. Faptul acesta se întâmplă îndeobşte în alte genuri literare, mai ales în poezie, unde convenţiile sunt de nesesizat, mult mai subtile, dat fiind şi abundenţa mijloacelor cu care artistul operează. În asemenea cazuri, cercetătorului îi vine în ajutor propria experienţă creatoare, dar mai cu seamă urmele infraestetice aflate în alte opere ale autorului studiat (cunoaşterea operei în ansamblu este absolut obligatorie pentru înţelegerea „părţilor"). Astfel, ajungem să *intuim* şi să *deducem* infraestetica operei respective şi maeutica ascunsă care o ţine în viaţă şi-i dă caracterul de unitate organică!

Infraestetica lui Shakespeare sau, cu alte cuvinte, viziunea sa estetică conţinută în replici, monoloage, prologuri, acţiuni, scene etc., se află deci la toate nivelurile creaţiei. Mai mult chiar, ea, făcând parte intrinsecă din operă, este funcţională în raport cu toate articulaţiile operei, atât de funcţională (de pildă, este de neînchipuit **Henric al V-lea** fără Prolog sau **Hamlet** fără înscenarea morţii tatălui său) încât infraestetica constituie însăşi cheia înţelegerii teatrului shakespearian, a unei piese sau alteia. Şi aceasta întrucât infraestetica este ansamblul elementelor creatoare care susţin partea principală, „scheletul" Creaţiei. În principiu, când mecanismul creator este exprimat aproape explicit, ca în piesele **Henric al V-lea, Visul unei nopţi de vară, Cum vă place, Hamlet, Zadarnicele chinuri ale dragostei**, dar, mai ales, din punctul nostru de vedere, în celălalt caz, cel implicit, când dialectica creaţiei se găseşte perfect exprimată în piese ca **Richard al III-lea, Regele Lear** sau **Othello**, se poate spune că infraestetica lui Shakespeare se află acolo, în acele urme infraestetice unde personajul sau personajele generalizează, ies parcă din contextul acţiunii şi al relaţiilor concrete, depăşindu-şi tiparul, filosofând sau vorbind în pilde, exprimându-şi concepţia despre Nimic şi Adevărul Total (realitatea cu multitudinea ei de conexiuni), acolo unde există un *Weltanschauung*, dar mai cu osebire acolo unde *termen de comparaţie* (şi aici e cheia „decupării" oricărei infraestetici!) este chiar arta, cu sferele ei adiacente, cu elementele ei de acumulare, care ţin, desigur, de facultăţile umane. Într-o asemenea situaţie se poate, deci, afirma cu certitudine că prin

personajul respectiv ne vorbește însuși autorul, după cum un muncitor este mai autentic acolo unde-i el însuși, adică în munca sa.

Teatrul lui Shakespeare exprimă Adevărul Total. Nu suntem de acord cu Aldous Huxley (vezi **Și restul e tăcere**, Ed. Univers, 1977, eseul „Tragedia și Adevărul Total"), care consideră că tragediile lui Shakespeare sunt incompatibile cu Adevărul Total și ar reflecta numai Adevărul Parțial. Dar este lesne de arătat cum, în plină tragedie, de exemplu, când ziua luptei de la Azincourt se sfârșește cu atâția morți, Shakespeare introduce scena de tot hazul cu „mănușa" soldatului Williams, având o pildă foarte subtilă: Williams nu pe rege l-a jignit în noaptea care a trecut, ci pe un om oarecare ce i s-a arătat; or, în acest caz, nu poate fi vorba de nici o jignire. Vina este a regelui care nu s-a arătat ca rege. De aceea și regele îi umple mănușa cu bani! Fapte asemănătoare se petrec în toate tragediile lui Shakespeare. După cum, în plină comedie, el introduce, printr-o mare artă, precum cea a dedublării personajelor, a „schimbării rolurilor", scene profund tragice. Vezi, de pildă, Actul IV din **Mult zgomot pentru nimic**.

Dar un studiu exhaustiv despre infraestetica lui Shakespeare necesită o lucrare de vaste proporții, redată înainte de toate printr-un *dialog infraestetic* al lui Shakespeare cu el însuși, cantitatea materialului – prologuri, monologuri, replici, scene aproape întregi, ca, de pildă, Actul II, scena 2, și Actul III, scena 3, din **Hamlet**, apoi Actul III, scena 1, și Actul V, scena 1, din **Visul unei nopți de vară**, Actul II, scena 7, din **Cum vă place**, sau Actul V, scena 2, din **Zadarnicele chinuri ale dragostei** – ridicându-se probabil la sute de pagini, ce ar trebui să facă, așadar, conținutul unei cărți de sine stătătoare! De aceea, aici ne vom mulțumi (dat fiind caracterul de *introducere* în fenomenul infraestetic al operei lui Shakespeare și de exemplificare a lui de-a lungul istoriei teatrului) cu unele din cele mai importante idei și principii care formează nucleul de bază al teatrului shakespearian din punctul de vedere... al lui Shakespeare însuși, de fapt, al *dialogului infraestetic* imaginat de noi, rezultat al lecturilor infraestetice făcute operei shakespeariene.

Secţiunea întâi

A. Regula previziunii

Legea sau regula infraestetică fundamentală, cea care dă *specificul* teatrului shakespearian, este legată de formula *prezicerii* sau a *previziunii*. Această „lege" aparţine în primul rând istoriei, epocilor confuze ale evului mediu, este scoasă aşadar din viaţă, din acele realităţi unde duhurile, vrăjitoarele, superstiţiile, într-un cuvânt, fantasmele Ignoranţei, se aflau în mare măsură la cârma destinului omenesc, cu o forţă extraordinară, ca în nici o altă perioadă istorică! În **Henric al VI-lea** acest adevăr al vieţii reale este exprimat mai mult decât convingător, vezi în special scena 4, Actul I, Partea a II-a şi consecinţele, care formează de fapt însuşi subiectul acestei piese, *„moartea bunului duce Humphrey"*, conţinut chiar în titlul piesei publicate în ediţia in-folio din 1623. Această regulă, conform unei lecturi infraestetice deductive, Shakespeare a ridicat-o la rang de principiu fundamental al teatrului său. Pretutindeni ea funcţionează ca axul cel mai important al mecanismului creator. Este legea vieţii care a devenit cel mai specific mijloc dramatic al teatrului shakespearian, căci pe ea se clădeşte întreaga osatură a creaţiei însăşi, care declanşează *demonstraţia întru ceva*, cum am numit esenţa pieselor lui Shakespeare. Este un principiu infraestetic, o cheie sigură a tipului de viziune dramaturgică pe care el a practicat-o. Atmosfera de *vrajă mitică*, de continuă îmbinare a planului real cu cel ireal, ne „pătrunde" la lectura oricărei piese a marelui Will. E o neîntreruptă pendulare între vis şi realitate. Visul e aievea şi realitatea vis. În contextul previzunii, al vrajei, totul pare şi nu pare, este şi nu este. Această lege determină de fapt elasticitatea şi rafinamentul convenţiilor teatrale. Şi faptul ca atare se întâmplă, fără îndoială, deoarece în legile scenei au „intervenit" fiinţele supranaturale! Cu puterea lor de anticipaţie, de previziune!

Înţelegerea acestei legi sau reguli a previziunii ne dă cheia cunoaşterii gândirii scenice a lui Shakepeare, a concepţiei sale despre

arta spectacolului, neatinsă încă în modernitatea și noutatea ei, poate cu excepția limbajului cinematografic „vorbit" de câțiva cineaști aleși. Astfel, în cadrul acțiunii antice, cu subiect mitologic, din **Visul unei nopți de vară**, Shakespeare introduce personaje contemporane, oameni din popor, prilej înainte de toate pentru a parodia teatrul vremii și de a scoate în evidență expresă câteva din regulile infraesteticii sale (vezi Actul I, scena 2, și Actul V, scena 1). După cum, în plină „poetică" clasică (Actul III, scena I), când meșterii Atenei, aleși pe sprânceană, repetă ceea ce trebuie respectat, adică „regulile" teatrului (clasic), Shakespeare introduce indicația: „*Intră Puck, nevăzut*". Apoi Puck spune:

Ce gugumani fac hărmălaia asta,
Aici, lângă culcușul doamnei noastre?
Cum? Joacă teatru? Ah, îi voi privi,
Iar la nevoie, fi-voi și actor.

Și Puck chiar va „juca": va înlocui capul lui Fundulea cu un cap de măgar! Intervenția elementelor „supranaturale" în mijlocul „vieții normale" o numim *relație de complementaritate*. În teatrul lui Shakespeare elementele normale, cum ar fi oamenii din popor, introduc firescul, obișnuitul, cotidianul, pe când cele supranaturale, ca Puck, vrăjitoarele, oamenii ieșiți din comun, precum Ioana d'Arc, introduc neobișnuitul, nefirescul, vraja. Am fi înclinați să credem că teatrul lui Shakespeare este un teatru „lipsit de reguli", însă, alături de regulile aristotelice, aflate pretutindeni în opera sa dramatică, perfect asimilate, dovadă că în anumite piese, comedii mai ales, ca **Visul unei nopți de vară** sau **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, își permite să le parodieze pe unele, să le inverseze pe altele, să se joace de fapt cu regulile clasice (atât de bine le stăpânește!), Shakespeare introduce noi reguli spectaculare. La regulile „normale", „vizibile", el adaugă niște reguli complementare, „supranaturale", „invizibile". Legilor spațiale și temporale li se adaugă legi aspațiale și atemporale. E de fapt o *extindere* a regulilor clasice prin subtile convenții complementare. Această complementaritate, existentă la urma urmei și în teatrul antic, capătă aici o mare forță artistică, devenind, la nivelul infraesteticii, profund antitetică. Într-un fel, Shakespeare continuă în spiritul cel mai

profund tradiţia, îmbogăţind-o cu relaţiile antitetice specifice teatrului său, cu perfecta mişcare teză-antiteză din estetica hegeliană, cu sinteza contrastantă a binomului bine-rău, a fi-a nu fi, da-nu, lumină-întuneric, viaţă-moarte, cuvânt-tăcere, om-duh, simplu-labirintic, nimic-total, unu-multiplu, moral-imoral, adevăr-neadevăr/minciună, apolinic-neptunic etc. E o continuă metamorfozare antitetică a minusului (negativului) şi a plusului (pozitivului).

În piesele tragice legea previziunii intervine în infralogica mecanismului creator cu atâta pondere esenţială, ca o „preştiinţă" a creaţiei, încât *previziunea este sinonimă cu tragedia*. Neîndoios, tragediile lui Shakespeare ar trebui însoţite de aforismul: *Atâta tragedie câtă previziune există*! **Macbeth** este modelul. Aici apare ca personaj Hecate însăşi, marea vrăjitoare subpământeană, stăpâna nopţii şi a descântecelor magice. Apariţia ei constituie o urmă infraestetică foarte importantă, cum vom vedea. Piesa este o continuă previziune, ea stând în totalitate sub controlul acestei legi fundamentale. **Macbeth** exprimă la propriu dinamica vie a previziunii. Previziunea este o preştiinţă, în concepţia lui Shakespeare. De altfel, pentru cei mai mari filosofi moderni, de la Giambattista Vico la Mircea Eliade, sâmburii ştiinţei se află în mituri, chiar şi în cele mai „ascunse", care încă nu s-au revelat. După Shakespeare, vrăjitoarele ştiu *„citi-n sămânţa vremii"*. Şi chiar o dovedesc la tot pasul. Ele scriu destinul personajelor şi intervin în momentele cheie ale acţiunii. De fapt, în toate tragediile lui Shakespeare se întâmplă lucrul acesta, vrăjitoarele ştiu cu un ceas mai devreme mersul faptelor. Dar ca nici o altă tragedie, **Macbeth** e construită clar pe un fel de maeutică a previziunilor. Vrăjitoarele prezic chiar dintru început faptele, mai de-a dreptul decât oracolul de la Delphi, iar autorul caută să le adeverească prezicerile. Ca într-o demonstraţie matematică. Chiar dacă azi acest procedeu ne apare astfel, ca o tehnică pur convenţională, să nu uităm că atunci el era conform spiritului vremii.

Aşadar, din capul locului, Shakespeare îşi propune să demonstreze ceva – prin preziceri – şi anume că Macbeth va ajunge rege, iar copiii lui Banquo la fel, ceea ce se pune să facă cu temei, pas cu pas. Adică schema, tipul respectiv de construcţie teatrală, Shakespeare o populează cu viaţă, creând personaje şi conflicte puternice. Mai mult, animat de faptul că vrăjitoarele *„s-au ţinut de cuvânt"*,

Preziceri două
S-au și-mplinit ca norocos prolog
Al planului crăiesc ce va să fie,

Macbeth își pune în gând să forțeze destinul și, cu ajutorul soției sale, alege „*drumul care-i cel mai scurt*": crima!

Ce s-ar fi întâmplat, ne putem întreba, dacă nu-i ieșeau lui Macbeth vrăjitoarele în drum? Dacă nu i s-ar fi prevestit mărirea? Ar mai fi făptuit el ceea ce nici în vis n-ar fi gândit? Mai era Macbeth un ucigaș, când însăși Lady Macbeth spune despre el:

Firea ta-i prea plină
De laptele-omeneștii duioșii... ?!

Așadar, ce s-ar fi întâmplat? Shakespeare n-ar mai fi scris piesa dacă ar fi gândit așa!? Dar el trebuia să urmeze istoria, faptele ei. Scenariul pe care îl scriu vrăjitoarele face parte din scenariul divin, din ceea ce ne este scris de soartă, care la Shakespeare devine regula previziunii. O metodă estetică aplicată istoriei. Problema se punea deci în termenii relatării artistic-reflectorii a faptelor istorice date, care l-au inspirat pe autor. Iar Shakespeare a găsit mijlocul cel mai specific subiectului său, scos din spiritul vremii: legea previziunii, vrăjitoarele! O asemenea temă, în alte condiții istorice, desigur, se preta la alte mijloace. Ar fi astfel firesc să ne gândim că „vrăjitoarele" pot fi în capul lui Macbeth sau Lady Macbeth! Căci dacă prezicerile vrăjitoarelor și-au făcut atât de repede efectul în mintea și sângele lui Macbeth și apoi ale soției sale, nu oare aceste „*gânduri de mărire*" erau adormite în tiparul ființei lor și somnul rațiunii stătea gata să se deștepte și să zămislească monștri? Iată căi posibile, până la parodierile moderne – ale teatrului animat – făcute legendei lui Macbeth. Orice mijloace și orice interpretări pot fi acceptate dacă sunt consecvente și conforme timpului și scopului urmărit. Shakespeare însuși s-a folosit de regula previziunii ca fiind singura cale adecvată cu sine și cu spiritul faptelor și al epocilor respective, epoci de prejudecăți și inchiziții.

Urmele infraesteticii shakespeariene ne duc, de fapt, la această interpretare a unuia dintre principiile fundamentale ale acestui teatru:

Prezicerea! Aşadar, un singur mijloc suprem, fantastic, scos din bestiarele infernului sau ale lumii supranaturale. Teatrul lui Shakespeare e populat de vrăji, năluci, vrăjitoare, duhuri, arătări de tot felul, iar cuvântul prezicere sau prevestire le este frontispiciu! Prevestirea este prologul şi soarta tragediei. Moartea eroilor tragici este o consecinţă directă a prezicerilor vrăjitoreşti. Însuşi Gloucester îi cade victimă, într-una din cele mai tulburătoare tragedii shakespeariene, **Henric al VI-lea**. Cu puţin înainte de a muri, Gloucester spune (Partea a II-a, Actul III, scena 1):

Dar moartea-mi nu-i decât prologul piesei
Şi alţii, mii, nu pot nici bănui
Primejdia şi nu văd tragedia
Pe care ei o pun la cale.

Analiza infraestetică ne arată clar că legea previziunii trebuie acceptată, ca orice convenţie teatrală necesară, obligatorie pentru viaţa spectacolului teatral şi, în general, pentru existenţa artei ca artă. În fond, arta e un sistem de convenţii. Important este de a găsi convenţia necesară sau, altfel spus, acel sistem care-i pe potriva substanţei căreia vrem să-i dăm viaţă artistică! O convenţie şi nu alta o acceptăm ca fiind absolut necesară, perfect funcţională, când înţelegem că ea şi numai ea se află la locul ei, e aplicată cum trebuie, pe potriva mecanismului artistic şi a logicii interioare a faptelor. Neînţelegerea acestui lucru duce la un eşec în receptarea specificului artei. Arta trebuie înţeleasă şi gândită şi prin convenţiile ei, prin regulile ei proprii, altfel înseşi semnificaţiile sale majore vor scăpa înţelegerii.

Când Macbeth spune (Actul III, scena 1):

Nu-i totu-a fi ce eşti,
A fi în tihnă-i totul,

el e deja pierdut. Începe coşmarul. Crimele se ţin lanţ, ele urmând întocmai „logica" prezicerilor, ordinea nevăzută a lucrurilor. Macbeth, ucigându-l pe Duncan, Lady Macbeth stearpă fiind, urmează „firesc" uciderea lui Banquo, căci moartea regelui a deschis drum spre tron fiilor lui. Asemenea fapte urmează prelogicii celor prezise de vrăjitoare.

În aceste momente, mai exact, Actul III, scena 5, Shakespeare se dovedește genial în mânuirea regulii previziunii, cu alte cuvinte, în construirea acestei piese.

Acum apare Hecate. Ea, Hecate, va prezice întreruperea șirului tâlhăriilor lui Macbeth, ea va „repara" ceea ce supusele sale – celelalte vrăjitoare, precum acel hegelian *„altceva al însinelui"* –, au săvârșit, dezvăluindu-i lui Macbeth „viitorul". Urma infraestetică este clară. De aici reiese faptul că Macbeth se află la cheremul sorții, care se învârte cum vrea ea, adică conform legilor ei necurate, cabalice. Prin urmare, vrăjitoarele au înscenat totul, și-au bătut joc de Macbeth, *„au făcut tocmeală"* cu el, i-au prezis ce i-au prezis cu bună știință, dovedind că sunt perfect cunoscătoare a firii omenești. Avem aici cea mai profundă meditație despre „firea schimbătoare" a omului.

Aplicând magistral legea previziunii, Shakespeare a vrut să ne demonstreze cât de slab, de firav (moralmente, în primul rând), este omul, cât de repede se poate înrăi și poate fi mârșav, cât de fulgerător, doar la apariția unor vedenii sau a unor șoapte nefaste, venite din el sau din afara lui, se poate schimba din *om* în *neom*. Mai târziu, Brecht va încerca cu piesa **Un om = un om** să exprime același lucru, dar prin mijloacele didactice ale distanțării. În esență, deci, previziunea este ca o piatră de încercare pentru Om. Și tocmai un asemenea adevăr îl dovedește Shakespeare prin finalul piesei, unde face apel la rațiune, la cunoașterea naturii și a realității omenești. Desigur, Macbeth vorbește despre *„arta voastră"* (Actul IV, scena 1), a vrăjitoarelor pe care le consultă. Și această artă constă în aceea de a „realiza imposibilul", de a prevesti ceva ce pare de neîmplinit, ca mișcarea codrului de la Birnam. Dar ceea ce pare imposibil pentru Macbeth și este peste puterile închipuirii lui, nu este imposibil pentru Malcolm, viitorul rege, care poate realiza imposibilul prin inteligență și șiretenie omenească. Ceea ce este de neînchipuit pentru mintea oarbă a lui Macbeth, este foarte de înțeles pentru oricine cunoaște legile naturale ale nașterii:

MACBETH
Abate-ți fierul.
Port vrăjită viață!
Nu-i dat să mă răpună nimănui
Născut de-o mamă!

MACDUFF
Nu te-ncrede-n vrăji.
Iar îngerul pe care l-ai slujit
Să-ți spună el că smuls a fost Macduff
Pretimpuriu din sânul maicii sale.

MACBETH
Blestem pe gura care-mi spune-aceasta
Ea surpă tot ce-i mai bărbat în mine.
Să nu mai cred în diavoli scamatori;
Ne hărțuie cu vorbe în doi peri;
Cuvântul dat și-l țin doar la ureche,
Dar mint nădejdii noastre. Nu mă bat!

Când Macbeth nu mai este apărat de vrajă, devine un laş, un neputincios, opus viteazului de la început, şi va pieri. El înţelege că a fost la cheremul vrăjitoarelor, o marionetă în mâinile acelor „*diavoli scamatori*". O înțelege însă prin spusa altuia, căruia îi aruncă blestemul său. Realitatea, viaţa, raţiunea, natura îl conving de fapt pe Macbeth. Ca viaţa să continue.

Aşadar, legea prevestirii este un mijloc dramaturgic specific teatrului elisabethan, în speță shakespearian, scos din legile vieții şi revenind la ele, dar, ca viaţa să continue – şi acest fapt este cel mai important –, el trebuie pus în slujba inteligenţei, a minţii omeneşti, a raţiunii creatoare, asemenea lui Ariel în raport cu Prospero. Previziunea este o creație a Demiurgului, a Geniului, în ultimă instanță, a Muncii.

Şi fiindcă am amintit de personaje ale piesei **Furtuna**, e timpul să spunem că, după Shakespeare, conform urmelor infraestetice uneori atât de explicite, conţinute în această „poveste" filosofică, previziunea este un dar omenesc obţinut prin trudă, prin studii îndelungate. Aşa cum a dovedit-o Nostradamus. Şi Prospero este un personaj nostradamian. Sau faustic. Furtuna şi cele ce-i urmează sunt de el „*rânduite cu-atâta prevedere*"! Prospero are „*darul prevederii*" (Actul I, scena 2), câştigat prin ştiinţă, prin adâncirea în „*lumi tainice*", studiind tomuri „*ce-mi sunt mai scumpe ca ducatul; ducatul meu, încăpător altminteri,/ Era acum biblioteca*". Astfel, „*retras, râvnind*

la-mbogățirea minții/ Cu lucruri ce, de n-ar fi-atât de-ascunse,/ Ar fi nespus de scumpe", Prospero a devenit asemenea Demiurgului, Magul Total, stăpân pe cele mai tainice legi ale firii și suprafirii. Puterea lui este atât de mare încât orice poate fi cu putință, nimic nu-i imposibil. El stăpânește legile firii și ale nefirii și – prin Ariel – le poate ușor amesteca unele cu altele. Amestecă visul cu realitatea, veghea cu somnul. Și totul pornește din „*darul prevestirii*", din puterea minții de a *rândui* chiar și nevăzutul și neprevăzutul. Slujindu-se de legea prevestirii, așa se face că Shakespeare, schimbând funcțiile firii, schimbă regulile scenei. Introducând fantasticul în viața reală, mitul în cotidian, magicul în mijlocul lucrurilor firești, Shakespeare rafinează convențiile artei spectaculare atât de mult încât el obligă la un nou tip de receptare, creând în fond, cum vom vedea, un nou tip de spectator.

Puterea lui Prospero, arta lui, este faustică, dar și donquijotescă: căci ea vine din cărți! El stă zilnic „*cufundat în cărți*" (Miranda). Ca să-i iei puterea, și Caliban știe ca nimeni altul ce înseamnă această putere, el, fiul „*hidoasei hârce*" Sycorax, „*atunci ia-i cărțile*"! Caliban îl îndeamnă pe Stephano (Actul III, scena 2) să-l omoare pe Prospero...

Dar, mai întâi,
Să-i fur hârțoagele – fără de ele
E prost ca mine, nu-l ascultă-un duh (...)
Vezi, dar, de-i arde cărțile!

Desigur, Caliban face parte din tagma răzvrătiților nebuni, de tipul Jack Cade, cel care voia să devină, asemenea lui Caliban, rege, stăpân pe „insulă", prin distrugerea științei de carte, a tipăriturilor, a învățaților: „*Luați-l, curățați-l, vorbește latinește!*", prin instaurarea absurdului și a de-a vălmășiei, prin anularea oricărei legi. Căci spune el în **Henric al VI-lea** (Partea a II-a, Actul IV, scena 7):

Duceți-vă și ardeți toate arhivele și judecătoriile regatului: gura mea o să fie parlamentul Angliei.

Numai că Prospero, prin sine sau prin Ariel, este prezent peste tot, ca însuși geniul cel bun al lui Shakespeare. Care, prin personaje ca

Prospero – alter ego-ul său –, care au „*darul prevestirii*", nu face altceva decât să slujească Binele şi Adevărul! Acesta este în fond meşteşugul lui Prospero, arta lui, „demonstraţia întru ceva"! Căci Prospero, adică însuşi Shakespeare, a căutat să dea o lecţie celor care, în timp ce el voia să facă bine, studiind, creând, i-au făcut mult rău! E o pedeapsă filosofico-morală, o mare lecţie spirituală dată, în general, strâmbătăţii lumii. În acest sens se poate spune că **Furtuna** este testamentul infrasofianic al lui Shakespeare, urma cea mai preţioasă a Înţelepciunii sale.

Titania, Oberon, Puck, Ariel, Hecate, Prospero şi alţii ca ei sunt urmele infraestetice ale invenţiei absolute a teatrului shakespearian: legea previziunii, cea care, schimbând legile firii, a îmbogăţit cu o latură „nevăzută", fantastică la prima vedere, regulile artei spectacolului, precum cucerirea cosmosului apropiat ne-a dezvăluit faţa nevăzută a lunii. Omul însuşi devine astfel intim familiarizat cu „supranaturalul", cu „*slujbaşii Sorţii*", aşa cum devin Ferdinand şi Miranda când asistă la „spectacolul" oferit de Prospero („*doresc/ S-arăt acestei tinere perechi/ Puterea artei mele*") în Actul IV, scena 1:

FERDINAND
Măreaţă viziune, peste fire,
Şi-mbătătoare pentru ochi!
Pot crede că-s spirite?

PROSPERO
Prin meşteşugul meu,
Le-am scos din lumea lor, ca să dea viaţă
Acestor fantezii.

Aceasta este o urmă infraestetică fundamentală pentru înţelegerea „meşteşugului" lui Shakespeare. De ce oare personajele-oameni din piesele sale sunt intim familiarizate cu personajele supranaturale, aceste două lumi coexistând antitetic? Desigur, ca înşişi spectatorii săi să fie tot atât de familiarizaţi (prin înţeles, prin legea participării conştiente, de care ne vom ocupa mai jos) cu „*viaţa acestor fantezii*"! Fantezii şi Previziuni scoase din viaţă, căci lumea e o scenă! Numai că Shakespeare propune lumii, pe care o cunoaşte atât de bine în mişcarea ei vie, Fantezii

și Previziuni noi, roditoare, ere de aur, insule ale științei și înțelepciunii (vezi mai ales **Furtuna**, Actul II, scena 1, și Actul IV, scena 1: *„E bine-aici –/ Înțelepciunea și puterea ta/ Adus-au raiul pe pământ*".) Desigur, le propune. Dar îndoiala hamletiană se află pretutindeni. Simțul realității nu și-l pierde nici în cele mai fantastice previziuni. Shakespeare se uită în jur mereu și se află față în față cu el însuși ori de câte ori se trage *„ultima cortină*". El ne-o și spune într-o limbă infraestetică foarte clară (Actul IV, scena 1):

PROSPERO
Serbarea noastră s-a sfârșit. Actorii,
Ți-am spus, au fost, toți, duhuri, și-n văzduh
S-au destrămat cu toții. Și întocmai
Ca funigeii viziunii, turnuri
Cu turlele în nori, palate mândre,
Biserici maiestoase, chiar pământul,
Cu tot ce-a moștenit, se vor topi
Și, duși, ca-nchipuită scena-acesta,
Nici spulber n-au să lase-n urma lor.
Plămadă suntem precum cea din care
Făcute-s visele; și scurta viață
Împrejmuită ni-e de somn.

Această meditație gravă este tot o sămânță a legii previziunii și, ca orice previziune fundamentală, se află în legătură cu infraestetica sa. Weltanschauung-ul shakespearian sălășluiește în chiar esența creației, acolo unde Demiurgul este la el acasă și se găsește în singurătatea lui creatoare. Genialitatea lui Shakespeare a stat mai ales în faptul că el a știut, prin *„darul previziunii*" – în special atunci când meditațiile și le exprima în comparație cu teatrul –, să ni se înfățișeze pe el însuși, nemistificat, printr-o sinceritate dezarmantă, de parcă n-ar fi avut conștiința dialogului cu posteritatea. Așadar, numai prin cunoașterea infraesteticii, a acestui „oracol" al creației, putem să nu ne rătăcim în labirintul firii și să deslușim din tainele suprafirii convenția, regula, în raport cu Eul cel adevărat, cum spune Alonso în **Furtuna** (Actul V, scena 1):

E-un labirint din cele mai ciudate,
Şi tot ce s-a-ntâmplat întrece firea

Şi rosturile ei; doar vreun oracol
Ne-o dezlega această taină.

Desigur, confesiunea şi profesiunea de credinţă ale unui artist stau în haine de sărbătoare, dar iniţierea infraestetică va şti să le tălmăcească. Când Prospero se leapădă de magie, îşi frânge bagheta şi cartea şi-o afundă, o face pentru că i-a iertat pe toţi, căci mila-i mai presus decât răzbunarea, după ce căinţa a avut loc. Prospero, alias Shakespeare, s-a împăcat cu lumea, *„vrăjile s-au destrămat“*. Nu mai doreşte să facă previziuni, să cheme duhuri, să vrăjească. Creatorul vrea să încheie, să pună capăt, să tragă, într-adevăr, din punctul lui de vedere, *„ultima cortină“*. Dar pentru aceasta iertarea trebuie să fie reciprocă, ca şi dezlegarea, căci nici creatorul nu-i mai puţin vrăjit de lumea reală şi cu mai puţine păcate decât spectatorii săi, cum reiese din Epilog-ul **Furtunii:**

Deci, spre-a fi şi voi iertaţi,
Fiţi buni şi mă dezlegaţi.

B. Regula superstiţiei

O ramură care derivă de-a dreptul din rădăcina-matcă a legii prevestirii este *regula superstiţiei*. Odată făcută, prevestirea se manifestă sub forma superstiţiilor. Nu există în opera lui Shakespeare nici o lucrare a sorţii fără semnele ei nefaste. Credinţa în semne, în superstiţii, este tot atât de mare ca şi credinţa în preziceri. Fenomenele superstiţioase sunt fiicele naturale ale sorţii. Cu alte cuvinte deci, credinţa în soartă este adevărul absolut pentru personajele funeste ale lui Shakespeare, cum mărturiseşte Macbeth (Actul I, scena 1):

Când soarta mă vrea rege, soarta poate
Să mă-ncunune fără să mă mişc.

Ca regulă generală a teatrului lui Shakespeare, înaintea unor mari uneltiri, a unei crime monstruoase, a unui dezastru, cu un cuvânt, a unei mari tragedii, apare spectacolul superstiţial. Spectacolul tragic este deci anunţat de el. Întruchiparea superstiţiei are chipul bufniţei şi tânguirea ei este ecoul sorţii, cum anunţă chiar Lady Macbeth (Actul II, scena 2):

E bufniţa, e clopotarul sorţii
Ce-şi cântă fiorosul noapte bună.

Şi fiindcă am început cu exemplificări din **Macbeth**, să pomenim de ceasurile premergătoare crimei şi de noaptea înfricoşătorului masacru (uciderea lui Duncan). Mai întâi cumplita invocare a nopţii negre şi a sfetnicilor crimei săvârşită de Lady Macbeth (Actul I, scena 5):

Voi, duhuri, ce daţi gânduri ucigaşe,
Stârpiţi femeia-n mine şi turnaţi-mi
Din creştet până-n tălpi cruzime oarbă.
Vârtos să-mi fie sângele, căinţa
Nu-şi afle-n el nici loc, nici drum; iar mila
Să nu-mi clintească, ispitindu-mi firea,
Cumplitul scop, ca nu cumva să preget
Când trec la faptă. Voi, ai crimei sfetnici,
Luaţi la sânu-mi fiere-n loc de lapte
Oriunde-n revăzuta-vă-nchegare
La siluirea firii privegheaţi.
Tu-mbracă-te-n al iadului fum negru
Şi vino, deasă noapte, să nu vadă
Pumnalul meu tăios ce rană face.
Şi nici, pândind prin văl de bezne, cerul
Să-mi strige: Stai!

În Actul II, scena 3, apariţia portarului castelului lui Macbeth dă o faţă nouă, şi mai expresivă, acestei atmosfere de apocalips, ba chiar şi mai şi, căci „*aici a prea frig ca să fie iadul. Nu mai vreau să fac pe portarul iadului*". Apoi Shakespeare introduce regula superstiţiei cu întregul ei spectru:

LENNOX
Ce noapte rea! S-au prăbuşit de vânt,
Pe când dormeam, hogeagurile casei,
Şi vaiere-n văzduh s-au auzit,
Se zice, stranii gemete de moarte,
Cumplite voci vestind pârjoluri crunte
şi zile tulburi, proaspăt răsărite
În veacul de restrişti. Şi toată noaptea
S-a tânguit întunecata cobe.
Spun unii că pământul, prins de friguri,
S-a fost cutremurat.

MACBETH
Grozavă noapte!

LENNOX
În tânăra mea ţinere de minte
Eu nu-i găsesc perechea.

Iar în scena 4 a aceluiaşi act, Moşneagul îl completează şi mai vârtos pe Lennox şi semnele prevestitoare care s-au arătat în noaptea crimei adeveresc că fapta-i peste fire şi tot ce urmează e „*împotriva firii*“ (ziua însă-i „*îngropată-n bezne*“):

MOŞNEAGUL
Ţin bine minte şaptezeci de ani.
Şi-n şirul lor văzui ciudate lucruri,
Cumplite ceasuri, dar grozava noapte
Pe toate le-a-ntrecut.

ROSS
Tu vezi, moşnege,
Un cer, jignit de om, cum i-ameninţă
Locaşu-nsângerat: pe ceas e ziuă,
Dar facla călătoare-i sugrumată
De negre umbre. E izbânda nopţii,

Sau ziua s-a-ntristat că fața lumii
Se-ngroapă-n bezne, când lumina vie
Menită-i s-o sărute?

MOŞNEAGUL
– I peste fire
Cum e şi fapta lor. Trecut-a marți
Un şoim din mândru-i zbor a fost gonit
Şi-apoi ucis de-o buhă şoricară.

ROSS
Iar caii rigăi, fapt ciudat şi sigur,
Frumoşi şi iuți, podoaba rasei lor,
Sălbăticiți, stănoagele şi-au rupt,
Şi vânt şi-au luat, de nimeni ascultând,
De parcă-s în război cu omenirea.

MOŞNEAGUL
Aud că se mănâncă între ei.

ROSS
Aşa făceau sub ochii-mi îngroziți
Holbați la ei.

Aşadar, credința în superstiție e legată de însuşi sensul lucrurilor, mai exact, de nonsensul lor, căci orice semn prevestitor spune că se va întâmpla ceva, dacă nu s-a şi întâmplat, împotriva firii. Iar tot ce iese din matcă este precedat de prevederi, însoțit de superstiții şi urmat de blesteme (o altă regulă a infraesteticii shakespeariene, care intră de asemenea în fenomenologia previziunii, blestemul având însă o țintă precisă, adresat fiind unui duşman, unui trădător sau ucigaş ştiut; el este geamănul previziunii, dezvoltarea ei ca dorință precisă, bine conturată). În tot teatrul lui Shakespeare nu există un alt personaj care să creadă mai mult în superstiții decât Othello. Credința aceasta îl pierde pe el şi mai puțin uneltirile lui Iago. În acest sens, cea mai clară urmă infraestetică e dată de *simbolul batistei*. El se trage din mitologia

descântecelor, a vrăjitei Hecate. De aceea *pierderea* sau *înstrăinarea* batistei anunţă nenorocire cumplită, e semn rău, prevestitor, înseamnă ceva făptuit – cu sau fără bună ştiinţă – împotriva firii. Căci, aşa cum spune Othello în Actul III, scena 4, batista nu este ca toate batistele, ea...

E un ţesut vrăjit,
Brodat, în somn lunatic, de-o sibilă
Ce-n lume-a numărat de două ori
O sută de-ale soarelui rotiri.
Viermi descântaţi urzitu-i-au mătasea.
Şi-a fost vopsit în sânge-mbălsămat
Pe care măiestria-i îl păstrase
În inimi de fecioară.

„*Batista! Batista!*“, strigă disperat Othello. „*De-o pierzi, de-o dărui, e-o nenorocire/ Cum alta n-a mai fost*“. Coşmarul lui superstiţios dezlănţuit se transmite cu atâta insistenţă („*Batista! Caut-o! Presimt doar rele...*“) încât devine determinant pentru starea dramatică a piesei. Credinţa lui Othello în superstiţie a atât de mare încât omul îşi iese din fire peste poate, păşind în incredibil, cum observă Desdemona:

N-am mai văzut aşa ceva.
Desigur că batista-i fermecată...

Deci, aceasta ar fi cauza fundamentală a comportamentului inexplicabil al lui Othello şi nu viclenia lui Iago. Căci pentru Iago batista respectivă e o simplă batistă, o batistă ca toate batistele, un corp delict suficient pentru a stârni gelozia lui Othello. Dar batista avea funcţiile ei secrete pe care numai Maurul le cunoştea. Era dăruită mamei lui de o vrăjitoare din Egipt şi avea puteri magice verificate. De aceea, trăinicia iubirii, vraja deplinei împliniri, depindea de grija absolută acordată batistei („*Păzeşte-o ca pe ochii tăi din cap*“). După cum pierderea sau înstrăinarea ei însemna gest prevestitor de rele. Batista face parte, aşadar, din arsenalul vrăjitoresc, din demonologia shakespeariană, superstiţie care declanşează deznodământul tragic. Gelozia este numai manifestarea acestei credinţe oarbe a lui Othello în superstiţia batistei

fermecate. Ca atare, este şi o gelozie nefirească, cu chip infernal, un monstru cu otrava prostiei în el. E înspăimântător, ca însăşi „Prostia" lui Erasm. De aceea, soarta Desdemonei e atât de absurdă, atât de nefirească, după cum zice ea (Actul V, scena 2):

E nefirească moartea prin iubire.

Nefirească pentru că Othello, prin credinţa lui în superstiţie, acţionează împotriva firii. Maurul e plin de patimi, credul, bun de tras pe sfoară. Dovadă că după ce el o ucide pe Desdemona, Emilia, personajul cel mai teluric, cu picioarele pe pământ, al lui Shakespeare, îi spune: „*Eşti prost de dai în gropi*". Cum vom vedea, la regula contrariilor, el a ucis însuşi contrariul său. Desdemona e marea creaţie a lui Shakespeare, ea dă adevăratul suflu tragic al piesei. Ca şi Ofelia, care a murit înecată pentru că „*un ram pizmaş*" al salciei în care ea se urcase s-a rupt, căzând în apă („*peste-un pârâu se gârboveşte-o salcă*") şi a purtat-o deasupra „*plângătoarea undă*", în timp ce „*crâmpeie/ Din vechi cântări îşi viersuia, străină/ De ce i se-ntâmpla, ca o făptură/ A umedei stihii*" (**Hamlet**, Actul IV, scena 7), tot astfel Desdemona e însoţită spre moarte de semnul prevestitor al sălciei (Actul IV, scena 3):

A fost o fată ce-o slujea pe mama:
Varvara o chema. Iubea pe unul,
Iar el s-a zăpăcit şi-a părăsit-o.
Ştia un cântec fata, cu o salcie,
Cânt bătrânesc ce-i viersuia restriştea.
Ea a murit cântându-l. Astă-noapte
Nu-mi mai ieşea din gând. Abia mă ţin
Să-mi las pe umăr capul şi să-l cânt
Ca biata mea Varvara.

Salcia e superstiţia prevestitoare de moarte. Desdemona va cânta sfâşietor, verdian, păşind spre moarte, „cântecul salciei" (Actul IV, scena 3):

I-am spus că minte, şi ce-a răspuns el?

Cântaţi-mi de sălcii, de sălcii...
Că vrea să mă-nşele şi eu să-l înşel!
Te du. Somn bun. Pleoapa mi se bate:
Înseamnă c-o să plâng?

Divinei şi educatei Desdemona îi „vorbesc" semnele prevestitoare, nici ea, cum observăm, nu-i ferită de regula superstiţiei. Dimpotrivă, în cazul ei regula acţionează cu îndoită forţă. Căci Desdemona este singurul personaj cu adevărat tragic al piesei, ea cade victimă nevinovată, ca în tragediile antice. Mila şi compasiunea tragică, de care vorbeşte Aristotel, în raza Desdemonei se întâlnesc, ea le stârneşte, căci este o sacrificată. În marea ei nevinovăţie (aici e paradoxul tragic!), Desdemona e mai perfectă decât natura şi chiar decât arta (vezi Actul II, scena 1, şi Actul IV, scena 1). În prea „perfecţiunea" ei (vezi dialogul Emilia-Desdemona din Actul IV, scena 3), nu putea înţelege legile ticăloşiilor omeneşti. Naivitatea Desdemonei e divină cu adevărat, ea este întruchiparea credinţei în iubirea neîntinată. (Othello se arată a fi mai prejos decât natura, el fiind o victimă „normală"). Singura ei „greşeală" pare iubirea pentru maur, dacă iubirea pentru cineva, pentru oricine, poate fi o greşeală. Să ne gândim apoi că pentru o fată cu o educaţie aristocratică, precum cea a Desdemonei, un personaj exotic, cu fapte fantastice ca ale lui Othello, poate fi cel mai nimerit să-i sucească capul. Aşa că alegerea ei, din numărul mare de peţitori, pare firească. Gestul alegerii este, de altfel, nonconformist în epocă şi o plasează azi pe Desdemona în plină modernitate. Semnele care-i „vorbesc" ei sunt ale oricărei fete din actualitatea imediată. Pe când cele care îl orbesc pe Othello se trag de-a dreptul din demonologia universală: credinţa lui în superstiţie este magică, suprafirească. De aceea, Desdemona este singurul personaj cu adevărat tragic al piesei, cum am spus. Ea stârneşte mila şi compasiunea în spectator, iar starea cathartică apare firească în logica internă a sintezei, finalul antitetic al teatrului shakespearian, cum vom vedea.

Credinţa în superstiţii este perfect ilustrată de Shakespeare în **Hamlet**. Aici legea prevestirii se manifestă de-a dreptul ca superstiţie, iar regula superstiţiei e redată cu subtilităţile unui ritual. Simbolul duhului ne va prilejui înţelegerea întregului mecanism superstiţial şi, implicit, a

osaturii infraestetice a piesei, procedeu explicat deja când am analizat **Macbeth**, legea prevestirii. În Actul I, scena 1, Shakespeare ne introduce în esența fenomenului, la apariția duhului:

MARCELLUS
Ești cărturar – vorbește-i tu, Horațio.

Deci nu oricui îi este dat să vorbească cu un duh! Marcellus știe asta. A vorbi cu un duh înseamnă a fi inițiat, iar Horațio trebuia să fie inițiat pentru că era un învățat, un cărturar. Comunicarea cu un duh nu e la îndemâna orișicui, ea este vrăjitorească, inițiatică. În **Henric al VI-lea**, de pildă, avem concretizată această idee. Eleanor, soția lui lord Humphrey, îl plătește pe Hume – ce-o va trăda până la urmă, momentul declanșând întreaga tragedie –, ca să-i aducă la ea, în taină, pe *„magicianul Roger Bolingbroke/ Și cu vicleana vrăjitoare Margery/ Femeia lui Jourdain"*, spre a trezi *„un spirit, din adânc să-l cheme,/ Să-i dea răspuns la orice întrebare"*! Când, în sfârșit, Eleanor se află față în față cu „meșterii" și le spune: *„Și-acum la treabă; e mai bine dacă-ncepeți grabnic"*, Shakespeare introduce o pildă de inițiere, *„clipa farmecelor"* ținând de practica vrăjitorească, de preștiința alegerii timpului potrivit întru „comunicarea" cu suprafirescul:

BOLINGBROKE
Răbdare, doamnă! Vrăjitorii știu
Când vine clipa farmecelor lor,
Când noaptea e tăcut' adâncă, neagră,
Ca-n clipa-n care Troia-a fost scrumită,
Ca-n clipa-n care țipă cucuvaia,
Prelung când urlă câinii blestemați,
Când stau strigoii toți la pândă-n noapte
Și ies stafii din negrele mormânturi.
Aceasta-i clipa vrăjii noastre, doamnă.
Să nu vă temeți, spiritul chemat
Îl ferecăm de-ndată-n cercul sfânt.

(Vrăjitorii săvârşesc formele practicii lor şi trag pe pământ cercul, când Bolingbroke sau Southwell citesc formulele vrăjitoriei: „Conjurate este". Fulgere şi tunete înfricoşătoare. Se înalţă spiritul.)

După care urmează „comunicarea" cu spiritul (vezi **Henric al VI-lea**, Partea a II-a, Actul I, scena 4). Şi aici, ca şi în **Hamlet**, legea prevestirii a aceeaşi: acolo unde apar duhuri, e semn rău:

HORAŢIO
Năpastă prevesteşte pentru ţară.

Desigur, apariţia duhului în **Hamlet** e semn prevestitor de rău, dar pentru o lectură infraestetică intuitivă înseamnă: regula teatrală care anunţă viitoarele întâmplări tragice. Poate că nu întâmplător stratul supranatural al pieselor lui Shakespeare este exprimat de el în chip atât de realist, de pământesc! Când Horaţio caută să-l „consulte" pe duh,

Dacă-ntrevezi a ţării tale soartă
Şi-o poate preştiinta îmbuna,
Vorbeşte!,

duhul dispare, căci a cântat cocoşul, „*trâmbiţaşul dimineţii*", cel ce „*Trezeşte, după câte am auzit,/ Cu glasul său tăios, pe zeul zilei*", atunci Marcellus spune:

L-împung cu lancea?

„*Da, dacă stă*". Dar duhul acum e aici, acum dincolo. „*E ca văzduhul, nu-l putem răni/ Şi-a noastre lovituri n-au nici un rost*". Deci şi duhul e o realitate, dar de altă lume stihinică, prevestitoare, care se manifestă până în pragul zilei: „*S-a spulberat când a cântat cocoşul*"...

HORAŢIO
Şi la ăst semn, rătăcitorul duh
Din foc sau ape, aer sau pământ,
Se duce-ntr-ale lui...

Așadar, duhul e alcătuit din elementele despre care filosofii antichității spuneau că formează universul. Duhul nu e o realitate imaterială, în afara lumii „noastre". Dimpotrivă, el aduce cu „noi". Este *„aidoma cu răposatul rege"*. *„Nu juri că-i regele? Privește-l bine!"* *„Leit – mă minunez și mă-nfior"*. Duhul are și toane, capricii, nu vorbește nici măcar cu inițiații, cu orice inițiat:

HORAȚIO
Prințul Hamlet
S-ar cuveni să afle ce-am văzut
În noaptea asta; duhul, mut cu noi,
Lui – jur pe viața mea – îi va vorbi.

Când știm ce vrea să spună duhul, nu avea nici un rost ca Shakespeare să-l facă să se confeseze lui Horațio, deși acesta e un învățat ca și Hamlet, cu care a fost coleg la Wittenberg. Deci un inițiat, căruia duhul putea să-i vorbească. Și chiar: *„O clipă, totuși,/ Mi s-a părut că-și sumețește capul/ Cu gând de-a ne vorbi; dar chiar atunci,/ Cocoșul dimineții a strigat"*. La întrebările lui Hamlet (Actul I, scena 2), portretul duhului capătă și mai multă materialitate (viață): era *„înarmat"*, *„din creștet până-n tălpi"*, iar chipul, căci *„își ridicase obrăzarul"*, părea *„mai degrabă trist – nu încruntat"* și *„foarte palid"*, nu *„roșu"*; și *„ținea cu ochii"* neîntrerupt; când s-a arătat, n-a stat mai mult decât atâta *„cât numeri pe-ndelete pân-la sută"*, iar barba îi era ninsă, *„De-un negru argintat, cum o văzusem/ Pe când trăia"*. Nu mai încape nici o îndoială pentru *„profeticul meu suflet"*, cum spune Hamlet. Deși el este un învățat, un mare spirit luminat, un renascentist, totuși regula superstiției acționează în el cu mai multă forță decât în toate celelalte personaje la un loc. „Al tatălui meu duh în zale!/ Nu, nu-i a bună! Ce nelegiuire/ O fi la mijloc?" Atât de mare este credința în superstiția duhului încât, la strigătul acestuia, Hamlet devine de o forță herculeană pentru cel ce îndrăznește să-l oprească în drumul lui înspre coclauri, pe unde duhul umblă și-i spune să-l urmeze (*„mă strigă soarta"*)! Hamlet e scos din firea pământească. Patima întru superstiție este, de altfel, cheia înțelegerii întregului mecanism al acestei piese: finalul însuși, cum vom arăta la timpul potrivit, consfințește vina

tragică a lui Hamlet, dezvăluie judecata de valoare asupra regulii superstiţiei, care funcţionează aici, dintru început, ca mijloc pătimaş în dorinţa lui Hamlet de a afla adevărul despre moartea tatălui său. Desigur, convenţia duhului este folosită pentru dezvăluirea unor adevăruri mult mai profunde: duhul acţionează individual, el îi vorbeşte numai lui Hamlet, dar apariţia lui e semnificativă pentru întreaga stare a naţiunii, definind-o după cum urmează, într-o mişcare în spirală, de la individual la universal:

HORAŢIO
Închipuirile l-au scos din minţi.

MARCELLUS
Hai după dânsul. Să nu-l ascultăm.

HORAŢIO
Să mergem. Unde duc acestea toate?

MARCELLUS
E ceva putred în Danemarca.

Fără îndoială, atmosfera superstiţială, în care se încheie mai ales primul act (plin de superstiții medievale, precum scena Jurământului, ce conţine condiţiile obscure ale posibilității ţinerii unui jurământ : *„Hic et ubique? Atunci să ne mutăm*“), are la Shakespeare o funcție foarte precisă: aceea de a exprima, cu o mare putere metaforică, starea însăşi a timpului, a istoriei:

HAMLET
Vremea
E scoasă din ţâţâni. Ah, ce blestem
Că eu m-am fost născut ca s-o întrem!

Funcţia duhului este, deci, foarte clară, ca aceea a vrăjitoarelor din **Macbeth**. În **Hamlet** însă există o semnificaţie în plus: regula superstiţiei este legată de rostul teatrului. Căci dacă piesa este o demonstraţie întru cele afirmate de duh, *înscenarea cu actorii*, pe

care o pune la cale Hamlet, acest fapt nu înseamnă altceva decât o modalitate de a verifica regula respectivă. Este vorba, prin urmare, de verificarea unui procedeu. Pe de altă parte însă, cum am spus, credința în semne, în superstiție, ne dă „socoteală" de starea vremii. Însuși slăvitul Cezar credea în *„augurii săi proroci"*. Shakespeare s-a folosit în **Iuliu Cezar** de un procedeu, bazat pe superstiție, întâlnit în teatrul antic. În **Oedip** de Seneca, bunăoară, când Tiresias, chemat de popor, deslușește semnele și vrerea sorții, citind, cu ajutorul fiicei sale Manto, în măruntaiele unui animal jertfit. Moartea lui Cezar, atmosfera pregătirii ei de către Shakespeare, aduce foarte mult cu aceea a lui Duncan. Peste tot vedenii, semne, năluci. O furtună prevestitoare pe străzile Romei! „Minunile" pe care le vede Casca seamănă cu semnele prevestitoare din **Hamlet** sau cu atmosfera vrăjitorească din **Macbeth**. Definiția superstiției și rostul prevestirilor sunt aceleași, dar Shakespeare le exprimă în chipul cel mai strălucit înaintea morții lui Cezar:

Morminte s-au căscat și morți în giulgiu
Au chițăit și au țipat pe străzi;
Planete s-au ivit cu cozi do foc;
A rourat cu sânge ; (...)
Aceleași prevestiri îngrozitoare,
Ai soartei înainte-mergători
Și crainici ai restriștei care vine
Au fost trimise de pământ și cer
Pe-aceste plaiuri, oamenilor noștri.

Rostul duhului este ca și acela al teatrului: de a scoate adevărul la lumină, de a fi *„înainte-mergătorii"* lui. Semnele și prevestirile sunt *„crainici ai restriștei care vine"*.

C. Regula blestemului

Din legea prevestirii purcede, așa cum am arătat deja, și regula blestemului. Însuși Shakespeare ne-o spune în **Richard al III-lea**, în cea mai infernală și semnificativă scenă, scena 4, Actul IV, a tragediilor sale (Dialogul ex-reginelor):

ELIZABETH
Mi-ai profețit o zi când va să-ți cer
Să mă ajuți a-l blestema pe-acest
Paing înveninat, broscoi ghebos!

MARGARET
Ți-am spus atunci că ești regină-n copci (...)
Prolog plăcut al unei crunte drame (...)
Regină-n șagă – spre a umple scena (...)
(vezi tirada ironizării lui Elizabeth)

ELIZABETH
Stai, meșteriță la blesteme, stai
Și-nvață-mă vrăjmașii să-mi blestem!

MARGARET
Nopți lungi veghează, zile-n șir postește;
Alătură ucisa fericire
Durerii vii de-acum; în minte adu-ți
Pe-ai tăi micuți mai dulci decât aievea,
Și, încă și mai slut, pe-al lor călău.
Cu sare-n răni, mai vajnic ura chemi:
Atunci te învăța-voi să blestemi.

ELIZABETH
Mi-e graiul bont; ascute-mi-l cu-al tău!

MARGARET
Durerea-l ascuți-va și mai rău.

Blestemul este arta durerii vii. El e capătul unui îndelungat chin și se manifestă prin forța limbajului înveninat de ură. El cere „*potop de vorbe*“! Însăși Ducesa, mama lui Richard, o îndemnă pe Elizabeth:

...Nu sta mută; hai cu mine
Și-n vifor de blesteme să-l ucidem

Pe fiul meu ce fiii ţi-a ucis.
I-aud alaiul: din belşug huleşte-l.

Şi mama îl întâmpină pe fiul ei, într-un dialog memorabil; înainte de bătălia cu Richmond, viitorul Henric al VII-lea (aşa cum i-a prezis Regele cel Blând când l-a văzut, cel ce avea darul profeţiei, respectiv Henric al VI-lea), ducesa îi prevesteşte moartea şi-l blestemă:

Deci ia
Acum cu tine greul meu blestem,
Şi-n ziua luptei vlaga să ţi-o sece
Mai rău decât întreaga ta armură! (...)
Setos de sânge,-n sânge vei sfârşi;
Şi, mort, ruşinea vieţii te-o-nsoţi.

În general, în teatrul lui Shakespeare, mamele şi reginele trădate, precum Constance din **Regele Ioan** sau Margaret, cel mai complet personaj feminin al pieselor sale (vezi **Henric al VI-lea**, apoi **Richard al III-lea**, au darul de a blestema. Bărbaţii mai rar. Probabil că femeile au darul acesta înnăscut. Ele cred în blesteme, ei mai puţin şi chiar, cum vom vedea, le desfid. Şi faptul ca atare nu este întâmplător. El corespunde regulii contrariilor, pe care o vom analiza mai jos. Bărbaţii nu cunosc ceea ce ştiu femeile: regula blestemului. Ele cred în blestem, dar ştiu să se şi ferească de el. Bărbaţii nu, de aceea ei nici nu-i supravieţuiesc. Astfel Margaret i-a supravieţuit, căci o întâlnim şi în **Richard al III-lea**, deşi este un personaj negativ, dedublat. În schimb Suffolk, amantul ei, nu. Ea ştie care este regula blestemului şi vrea să-l ferească şi pe el (la Shakespeare iubirea ticăloşilor e la fel de frumoasă ca şi aceea a celor curaţi, ba chiar mai puternică). Care-i în fond regula blestemului? Să-l ascultăm mai întâi pe Suffolk blestemându-şi duşmanii (**Henric al VI-lea**, Partea a II-a, Actul III, scena 2):

Umfla-i-ar ciuma! Ha, de ce să-i blestem?
Dac-ar ucide blestemele cum
În geamăte omoară mătrăguna,
Le-aş născoci pe cele mai nebune,

Amare, aspre, aprigi, muşcătoare
Şi-ngrozitoare la auz de om.
Şi le-aş rosti în scrâşnete de dinţi
Cu spumegarea urii ne-mblânzite
Răsad din taina peşterilor pizmei...
Mi s-ar încinge limba de arsura
De vorbe iuţi şi ochii mi-ar sclipi
Scântei de cremene, iar părul tot
Mi s-ar zbârli ca unui scos din minţi...
Din orice mădular i-aş blestema,
Şi inima umflată mi-ar plesni
De n-aş putea să-i blestem... Băutura
Otravă fie-le, iar masa lor
Spurcarea balelor înveninate.
Umbrar le fie chiparoşii-n creştet,
Privelişte – doar şerpii ucigaşi,
Iar cea mai dulce-atingere a lor
Le fie muşcătura de şopârlă.
Şi cântecul le fie spaimă cum
E şuierul de şarpe şi să-i prindă
În mreajă ţipătul de cucuvaie!
Şi toate-nfricoşările din noaptea
De iad...

Dar Regina îl întrerupe, căci ea ştie regula blestemului:

Ajunge, scumpe Suffolk, singur
Te chinuieşti, căci blestemele sunt
La fel ca soarele-n oglinzi răsfrânt,
Sau ca pistolul încărcat prea tare:
Puterea împotriva ta şi-o-ntorc.

Deci blestemul e ca un bumerang, se întoarce spre cel de la care a purces. Cel care blestemă este la rândul lui blestemat. Ceea ce a dorit duşmanului, s-a întors împotrivă-i („Blestemului căzând eu însămi pradă“, va zice Anne).

E legea după care se mişcă *„roata sorţii"*. Iată de ce misiunea lui Hamlet, aceea de a întrema vremea *„scoasă din ţâţâni"*, e ca un blestem al naşterii sale. Acest blestem este soarta lui, crucea sub povara căreia el însuşi se va prăbuşi. Căci acel *„ceva putred în Danemarca"* nu se poate să nu-l atingă şi pe Hamlet în lupta sa de a o întrema, exact ca atingerea vicleană a sabiei cu vârf otrăvit a lui Laertes. Înfiorător lucru este să ştii regula blestemului! Această regulă nemiloasă o ştie foarte bine Anne, silita soţie a lui Richard al III-lea, care blestemă soarta şi are atâta silă de viaţă încât doreşte să *„Dea Domnul ca cercul strâmt de aur/ Să fie, când va-ncinge fruntea mea,/ Oţel roşit, să ardă până-n creier"*. Elizabeth nu ştie regula blestemului (Richard va şti mai încolo să-i speculeze slăbiciunea), de aceea îi cere Annei să-i facă pe voie: *„nu te blestema"*. În drumul ei spre încoronare, Anna păşeşte ca spre eşafod. Ea îşi întâmpină slava jelind, căci, din propria experienţă, ca nici un alt personaj al lui Shakespeare, ştie care este calvarul acestei legi a blestemului (Actul IV, Scena 1):

Când îi urmam lui Henric leşul,
El, mirele de azi, veni la mine
Cu mâini abia spălate de-acel sânge
Ţâşnit din primul meu bărbat – un înger –
Şi dintr-un sfânt ucis, jelit de mine.
Vă spun, când l-am privit în ochi pe Richard,
Eu i-am menit aşa: „Blestem ţi-azvârl,
Căci m-ai făcut, din tânără ce-am fost,
O văduvă bătrână! Patul nunţii
Durerea să ţi-l bântuie. Nevasta –
De-o fi vreo nebună să găseşti –
Mai crunt să sufere prin viaţa ta
Cât eu prin moartea celui îndrăgit!"
Dar n-am mai fost în stare să-l blestem,
Căci într-o clipă sânul de femeie
Cu vorba lui mieroasă mi-a robit,
Blestemului căzând eu însămi pradă,
Iar ochii mei odihnă n-au de-atunci,
Căci nici un ceas în patu-i n-am simţit

Pe pleoape roua somnului, de aur,
Că el da buzna-n vis, şi mă-nspăima.
Şi pentru tatăl meu, bătrânul Warwick,
Mă mai urăşte, şi, de bună seamă,
Curând de mine se va dezbăra.

D. Regula contrariilor

Cele trei reguli ale infraesteticii shakespeariene, de care ne-am ocupat până aici, nu sunt aplicate izolat, ele se află într-o îmbinare antitetică, datorită *regulii contrariilor*. Şi regula prezicerii, şi cea a superstiţiei, şi cea a blestemului au un revers, un contrar. Am văzut deja că blestemului îi cade pradă chiar cel care îl comite. Regula blestemului este ea însăşi antitetică, căci are în sine mecanismul sorţii schimbătoare. Regula contrariilor acţionează în toate piesele lui Shakespeare; ea e definitorie pentru înţelegerea teatrului său, fiind nucleul lui dramatic. E definitorie, de altfel, pentru înţelegerea psihologică a personajelor. Astfel, când Hamlet primeşte provocarea de a se duela cu Laert, deşi a făcut *„mereu exerciţii"*, totuşi are o presimţire (*„Nu poţi să-ţi închipui cât de grea mi-e inima"*). Însă tot el spune: *„E o prostie, dar felul ăsta de presimţire ar putea tulbura o femeie"*. Horaţio, sfătuindu-l că-i bine să-şi asculte *„cugetul atunci când ceva nu-i este pe plac"*, vrea să împiedice duelul, să le spună că Hamlet nu se simte bine. Dar Hamlet, cel pentru care credinţa în prevestirea duhului a fost ca un adevăr absolut, îi replică după principiile regulii contrariilor, într-o formulare antitetică memorabilă (Actul V, scena 2):

Nicidecum. Desfid prevestirile. Şi în moartea unei vrăbii e o prevestire. Dacă se întâmplă acum, nu se va întâmpla mai târziu; dacă nu se va întâmpla mai târziu, se va întâmpla acum; dacă nu acum, se va întâmpla mai târziu. Totul e să fii pregătit. De vreme ce nici un om nu ştie ce lasă în urma lui, nu e totuna dacă pleacă mai devreme?

Hamlet este, de altfel, personajul cel mai mistuit de contrarii din tot teatrul shakespearian. E într-o continuă zbatere între antipozii fiinţei lui şi

ai istoriei. Viața, faptele, cuvintele și voința lui stau într-o neîntreruptă pendulare între a fi și a nu fi, între a fi și a părea, între contingent și transcendent, între sine și lumea opusă lui, între atitudinea revoluționară și îndoiala scepticului, între prevestire și luciditate, între adevăr și deghizare, între parodic și tragic, între geniu și mediocritate, între libertate și lumea ca închisoare, între cuvânt și tăcere, între deșertăciune și măreția umană:

> *Ce minunată lucrare e omul! Cât de nobilă îi este inteligența! Ce nemăsurate îi sunt facultățile! În alcătuirea și mișcările sale, cât este de expresiv și de admirabil! Ca un înger în faptele sale. Ca zeu în puterea sa de înțelegere! Frumusețea lumii! Pildă a viețuitoarelor! Și totuși, pentru mine, ce înseamnă această chintesență a țărânii? Omul nu mă desfată...*

„Omul nu mă desfată", sună ca un dangăt de clopot la căpătâiul creației, al capacității umane de a plăsmui „jocuri secunde"; pare ca un refuz al teatrului, al artei! Pare ca o replică dată peste timp lui Brecht, cel ce găsise că scopul cel mai înalt al teatrului este desfătarea. Hamlet nu iubește teatrul? Dar se folosește de el pentru a afla adevărul! Aici se află paradoxul tragic al personajului, zbaterea între efortul său de a cunoaște și de a schimba lumea și zădărnicia acestui efort! Căci, deși omul este atât de minunat, el fiindu-și sie scop și mijloc, cum zicem noi astăzi, totuși... „*omul nu mă desfată*", e plictisitor, incapabil de a produce delectare autentică, superioară, stârnind indiferență. Omul se afirmă și se neagă pe sine ca om. În această unitate a contrariilor se află maeutica teatrului shakespearian. Mecanismul său dinamic este luat din legile cele mai adânci ale naturii. Căci dialectica teatrului urmează dialectica naturii. Pretutindeni în piesele lui Shakespeare vom găsi urme infraestetice ale regulilor pe care le-am semnalat, ale regulii contrariilor în special, ale dezvăluirii contradicției în chiar esența lucrurilor, fondul dialecticii fiind „*dedublarea unicului și cunoașterea părților lui contradictorii*" (vezi și *regula dedublării*). Pe Shakespeare îl interesează mai ales omul în desfășurarea faptelor istorice, a totalității momentelor realului. El îi face radiografierea comportamentală în diferite perioade ale vieții. Îl interesează trecerea de la un moment la altul, saltul, caracterul său contradictoriu, mobilitatea contrariilor, legătura

subtilă a deosebirilor, transformarea unui contrar în altul, prezența în același individ a unor tendințe opuse, a extremelor care se resping și se atrag, întreruperea continuității.

Teatrul lui Shakespeare este, în esență, o aplicație a regulii contrariilor. Pretutindeni lupta dintre contrarii. Mai puțin unitatea lor. Poate în comedii. Pe Shakespeare l-a preocupat mai ales ceea ce este absolut. Și doar lupta dintre contrarii este absolută, pe când unitatea contrariilor este condiționată. Desigur, vom întâlni o mișcare antitetică între relativ (condiționat) și absolut (necondiționat), însă unitatea contrariilor o vom găsi mai mult la capătul dezvoltării (finalul pieselor). Numai că ea este o unitate aparentă, specifică artei, ca înseși *finalurile* deschise ale pieselor: repaosul de dinaintea continuării luptei dintre contrarii. Un exemplu clar de dat aici ar fi legătura dintre părțile trilogiei **Henric al VI-lea**, cât și continuarea ei directă, piesa **Richard al III-lea** (vezi și *regula negării negației*). Nimic nu se termină, lupta (viața) continuă. Dar ca să continue, trebuie să fie întreruptă. Apoi apare saltul. E o mișcare pe care o va descrie primul Hegel în **Estetica** sa și pe care Eminescu avea s-o definească foarte inspirat în transestetica lui, prin formula: „*Antitesele sunt viața*".

Să ne gândim numai la **Antoniu și Cleopatra**. De fapt, să ne gândim la *regula iubirii*, a celor mai pătimașe și „absurde" iubiri: cei care se resping, se atrag. Richard și Anne, Othello și Desdemona, Hamlet și Ofelia, iubirile perechi din **Visul unei nopți de vară**, Romeo și Julieta, Benedick și Beatrice din **Mult zgomot pentru nimic**, un adevărat model în acest sens. Această regulă a iubirii formează în special obiectul multor comedii, iar în **Zadarnicele chinuri ale dragostei** ea este chiar tema, nucleul structural al piesei: regele Navarrei legiferează „*canonul abstinenței*", adică le cere supușilor săi să se lepede de „viața lumească" („*Post, veghe, studiu, lipsă de femei*"), încălcarea lui fiind pedepsită cu moartea , dar el însuși și nobilii care îl însoțesc calcă pe de lături la apariția celor dintâi femei ce vin pe pământul Navarrei (Prințesa Franței și însoțitoarele ei). Benedick și Beatrice se urăsc de moarte, nu se pot suferi, sunt celibatari convinși, el este un bădăran, iar ea o scorpie, o femeie cu „*draci în ea*" (vezi și **Îmblânzirea scorpiei**), în fine, două extreme, dar, ca în orice relație antitetică, extremele se

ating şi, ca atare, cei doi eroi sfârşesc prin a fi *„îndrăgostiţi lulea“* unul de celălalt.

În **Antoniu şi Cleopatra,** regula contrariilor pe planul iubirii este folosită de Shakespeare cu întreaga ei eficienţă şi fascinaţie. Iubirea eroilor este, ca orice iubire autentică, un neîntrerupt joc al contrariilor. Întreruperea continuităţii este doar aparentă: deşi treburile statului îl cheamă pe Antoniu şi el trebuie să plece (Actul I, scena 3), totuşi...

Despărţirea noastră, doamnă,
Întârzie şi zboară: vii cu mine
Când stai aici şi îţi rămân pe-aproape
Când mă îndepărtez.

Cleopatra îl urăşte pe Antoniu pentru că i-a subjugat ţara (Charmiona o sfătuieşte să nu ducă *„lucrurile prea departe;/ Te poartă cu măsură, căci se ştie! Că îl urâm pe-acel pe care-l temem“*), însă iubirea ei este cu atât mai mare, stăruinţa de a-l prinde în mreje este şi mai vie. Sentimentele Cleopatrei sunt contradictorii, are mereu impresia că Antoniu acum este al ei, acum îi scapă. Fulvia, soţia lui Antoniu, este ca o obsesie pentru ea. Dacă el s-a căsătorit, înseamnă c-a iubit-o. Dacă „ ar *pe Fulvia tot ai înşelat-o/ Nebun fi acel ce s-ar încrede/ În jurăminte ce se rup pe dată/ Ce gura le-a rostit*“. Deci se teme că la rândul ei va fi înşelată. Îndoiala persistă: *„Asupra ta nu am nici o putere,/ Al ei eşti*“. Când află de moartea Fulviei, sentimentele Cleopatrei devin şi mai contradictorii: în loc să se liniştească, îi suspectează şi mai mult sentimentele lui Antoniu. De ce Antoniu nu-i plânge moartea Fulviei? De ce nu varsă lacrimi de durere să umple potire întregi? De ce nu-i tulburat? *„Văd prea bine,/ Din moartea ei, a mea cât rău ţi-ar face*“. E în stare el s-o plângă în taină? Nu. E un prefăcut. Egipteanca îl intuieşte într-un fel: *„Haide, joacă/ Cu măiestrie scena prefăcută, Maimuţărind credinţa-adevărată*“. Dar pentru aş arăta iubirea, Antoniu îi spune că: *„Va şti să-nfrunte orice încercare*“. Numai că, odată ajuns la Roma, va accepta cu bucurie s-o ia de nevastă pe Octavia, sora lui Cezar. De aceea, nu întâmplător Shakespeare defineşte firea lui Antoniu prin regula contrariilor. Iată ce spune Antoniu când a luat ştire de moartea Fulviei (Actul I, scena 2):

A plecat din lume
Un suflet mare! Şi-mi doream aceasta.
Dar ceea ce, dispreţuind, gonit-am,
Adeseori voiam să se întoarcă.
Plăcerea clipei ce trăim descreşte,
Şi-n antipodul său recade mâine.
Mi-e dragă azi, fiindcă nu mai este,
Şi mâna ce ameninţa o cheamă.
Ah, să mă smulg aş vrea de vrăjitoare,
Căci trândăveala mea cloci-va altfel
Mii de nenorociri cu mult mai rele
Decât am cunoscut!

Prevestirea pe care o face aici Antoniu este consecinţa înţelegerii perfecte a mecanismului luptei dintre antipozi. De altfel, el însuşi dă dovadă că se cunoaşte pe sine, definindu-şi firea contradictorie. Atât de contradictorie încât, pentru cei ce i-au stat în preajmă, Antoniu pare un cabotin, cum mărturiseşte Agrripa:

Ţi-aminteşti? Antoniu
Când l-a văzut căzând pe Iuliu Cezar
Răgea aproape şi, apoi, tot astfel
A plâns amarnic stând pe lângă trupul
Lui Brutus mort.

Dar nici Cleopatra nu este altfel la prima vedere, decât o femeie cu toane, acum isterică, acum magică, acum nevinovată (vezi, bunăoară, Actul III, scena 3). În fond, ea este o dedublată, în tiparul ei Shakespeare introduce regula dedublării. Este o vrăjitoare, o vicleană, o prefăcută. Cleopatra îl trădează pe Antoniu de două ori. Atât de mult l-a prins în mrejele-i viclene, ea momindu-l ca pe un peşte („*De câte ori voi ridica din apă/ Un peşte voi gândi: Pe-Antoniu, iată,/ L-am prins; aşa, aşa, te ţin acuma*"), încât el fuge din toiul luptei, urmând-o pe trădătoare, gest din cale afară de nefiresc, dacă n-ar fi patima iubirii să ia locul urii ce se cuvenea trădării. Sau cum spune Scarus (Actul III, scena 10):

Îndată ce a șters-o,
Antoniu, cel fermecat de dânsa,
Își scutură aripile-i marine
Și, ca o dropie-n călduri, se-avântă
Spre ea fugind din toiul luptei: Doamne,
Mai rușinoasă faptă nu văzut-am
De când e lumea lume...

Desigur, Cleopatra a știut să speculeze iubirea lui Antoniu pentru ea. Abia în cădere, când îl prăbușește soarta, el înțelege acest crud adevăr (Actul III, scena 13):

De-a pururi fost-ai prefăcută.
Zeii, în marea lor înțelepciune, ochii
Ni-i încleiază, mintea ne-o cufundă
În propria-ne scârnă, și ne fac
Să ne iubim păcatul, râd de noi
Că mergem cu pas falnic spre ruină.

Dedublarea Cleopatrei este cunoscută chiar și de Cezar, căci Tireus, solul trimis ei, îi spune:

El știe că te-ai însoțit cu-Antoniu
Mai mult decât din dragoste, din teamă.

E limpede că aici avem de-a face cu două planuri, cu două probleme: politicianul din Cleopatra nu-l iubea pe Antoniu, dar femeia, da. Marile și micile căsătorii, aproape toate, sunt în teatrul lui Shakespeare „*afaceri politice*". Vezi toate piesele istorice. Marile iubiri la fel. Sunt iscate, aparțin sau sunt favorizate, isprăvindu-se tragic, ca în cazul lui Romeo și al Julietei sale, de contexte politice. O mare iubire precum aceea dintre Margaret și Suffolk este o iubire eminamente politică, dacă putem spune astfel. Iar căsătoria lui Antoniu cu Octavia ce este? O spune Menas (Actul II, scena 6):

Mi se pare că mai mult politica decât amorul s-a amestecat în căsătoria asta.

Iubirea dintre Antoniu şi Cleopatra se desfăşoară, aşadar, pe un mare fundal politic. Căci este iubire, şi încă extraordinară. Politica îi despărţea, dar sângele lor retoric îi atrăgea ca un magnet. Acolo unde se termină politica, începe iubirea. Dedublarea Cleopatrei ţine de legile istoriei, ale diplomaţiei politice. Însă în momentul când înţelege că prin jocul ei dublu (s-a închis în mausoleu, prefăcându-se că a murit) a provocat moartea lui Antoniu, atunci devine ea însăşi şi dă dovadă de marea sa iubire pentru marele om, urmându-l în moarte. Desigur, se poate spune că nu avea de ales, căci Cezar ar fi purtat-o ca la bâlci pe străzile Romei. Dar trebuie să citim neasemuitul portret, făcut de Cleopatra iubitului ei, în actul V, scena 2, pentru a înţelege legătura profundă pe care o realizează Shakespeare între previziunea alegerii şi unitatea contrariilor. Cleopatra vorbeşte cu tâlc adânc, de neînţeles pentru muritorul Dolabella, ca o mare regină vrăjitoare ce este:

Visat-am că a fost odată-n lume
Un împărat ce se numea Antoniu.
Cum aş dori să dorm, să mai văd încă
Un om ca el.

Prin moarte se împlinesc toate previziunile. Contrariile se identifică prin moartea eroilor tragici. Familiile care se urăsc, se împacă atunci când mor Romeo şi Julieta, a căror atracţie a fost cu atât mai mare cu cât – datorită contextului politic – mai condiţionaţi trebuiau să se respingă, căci totul le era potrivnic. Nu ştim dacă lupta dintre contrarii (Montague şi Capulet) s-a stins cu adevărat, moartea eroilor conducând doar la o identificare aparentă, însă acest aspect ne trimite la o cu totul altă problemă, cum vom vedea, care implică şi ideea de „sfârşit" al poveştilor respective. Cert este că – în tragedii – naturile contradictorii se identifică în/prin moarte. Aşa sunt Desdemona şi Othello. Pe când Othello este o victimă a propriei naturi dezlănţuite, a patimei, a geloziei şi credulităţii, cu alte cuvinte, o forţă entropică, Desdemona, în schimb, este întruchiparea frumosului omenesc, stare negentropică, care îmblânzeşte însăşi natura haină, cum spune Cassio (Actul II, scena 1):

Furtuni, talazuri, vânturi care urlă,
Scobite stânci şi bancuri de nisip,

Vrăjmaşi pândindu-i paşnica ei navă
S-au lepădat, simţind frumosul parcă,
De firea lor haină, ca să treacă
Divina Desdemona.

Iar firescul ei întrece înseşi *„penele măiestre"* şi pe *„însuşi Creatorul"*. De aceea, însurându-se cu această fiinţă educată, cultivată, crescută după cele mai bune reguli aristocratice, Othello este un mare norocos, cum spune tot Cassio (Actul II, scena 1), căci:

El a luat o fată
Mai mândră ca-n poveşti şi care-ntrece
Descrierile penelor măiestre,
Şi-nfruntă prin firescul ei veşmânt
Pe însuşi Creatorul.

În tragedii, căsătoria nu uneşte contrariile, ci le dezvoltă şi mai mult parcă naturile extreme, pe când în comedii, dimpotrivă, nunta este regulă a unităţii contrariilor, ea este capătul luptei dintre firile deosebitoare, împăcare a neînţelegerilor şi a urzelilor specifice comediei. Aşa se împacă Demetrius cu Helena, Lysander cu Hermina, Benedick cu Beatrice, Claudio cu Hero, Antipholus din Siracuza cu Luciana şi toate perechile antitetice din **Mult zgomot pentru nimic** şi din **Zadarnicele chinuri ale dragostei**. Mariajul dă liniştea (aparentă), pacea, armonia, împacă prevestirile, vraja se destramă, peste tot se aşterne binefăcătoarea odihnă. În tragedii, nunta pune şi mai pregnant în evidenţă laturile contradicţiei, diferenţa de structură a personajelor, poate şi pentru că *„politica se amestecă cu amorul"*, orice iubire curată fiind întreruptă în continuitatea ei de interesele politice: iubirea este o jertfă sfântă pe altarul lor. În **Othello**, în **Romeo şi Julieta**, în **Antoniu şi Cleopatra**, în **Hamlet**, nu alta este situaţia. Toate regulile pomenite până aici îşi termină „misiunea" odată cu moartea eroilor tragici. Să nu uităm însă că realitatea a „impus" această funcţionalitate specifică a regulilor.

Am văzut că prevestirea îşi găseşte un antidot în concepţia profund materialistă asupra fenomenului respectiv. Prin regula contrariilor, prevestirea, superstiţia, blestemul îşi găsesc opuşii în replicile parodice

şi demistificatoare ale personajelor dedublate cărora Shakespeare, oricât ar părea de ciudat, le acordă creditul de *raisonneur*-i ai propriei lui raţiuni, ai concepţiilor sale lucide, sănătoase! Să fie oare această „ciudăţenie" o consecinţă a faptului că într-o epocă atât de superstiţioasă şi religioasă, ca aceea în care a trăit Shakespeare, numai personajelor negative, dedublate, ca Edmund, Iago, Richard, York, Suffolk etc., întrucât „plăteau" cu moartea sau surghiunul, li se ierta „păcatul" şi li se îngăduia să spună adevărul? Iată în Actul I, scena 2, din **Regele Lear**, un model al regulii contradicţiei, al luptei dintre contrarii, respectiv dintre atitudinea mitizatoare şi cea demitizatoare, altfel spus, mitică şi negmitică, prin accentuarea laturilor contradicţiei:

GLOUCESTER

Eclipsele de soare şi de lună, din ultima vreme, nu ne prevestesc nimic bun. Cu toate că ştiinţa naturii le explică în fel şi chip, firea însăşi e vătămată de efectele lor dăunătoare; iubirea se răceşte, prieteniile se năruiesc, fraţii se ceartă şi se despart, răscoale în oraşe şi dihonie între provincii, în palate s-a cuibărit trădarea, iar legătura dintre părinţi şi copii s-a frânt. Ticălosul ăsta al meu adevereşte prevestirile rele: fiul se va ridica împotriva tatălui. Iată, şi regele calcă legea firii: tatăl îşi prigoneşte copilul. Am văzut ce poate fi mai rău într-o vreme de cumpănă ca a noastră: intrigi, deşertăciune, trădare şi atâtea nelegiuiri care ne prăvălesc în nelinişte şi ruină. Caută-l pe ticălosul acela, Edmund, n-ai să pierzi nimic; fă-o cu luare-aminte. Da, da, nobilul şi credinciosul Kent, surghiunit! Vina lui – cinstea! Ciudat! Ciudat! (Iese.)

EDMUND

Prostia lumii n-are margini; auzi, când valurile vieţii ne sunt potrivnice (şi adesea valurile şi le face omul), ne apucăm să-nvinuim de nenorocirile noastre soarele, luna şi stelele, ca şi cum ele ne-au silit să fim netrebnici. Proşti prin decret ceresc; hoţi, pungaşi şi mişei prin împărătească poruncă a sferelor; beţivi, mincinoşi, preacurvari prin influenţa mişcării planetelor; ca şi cum tot ce-i spurcat în noi s-ar datora unor puteri supranaturale. Dibace scuză pentru un patron de bordel, să-şi pună meseria pe seama stelei lui!

Tata a intrat în conjuncție cu mama sub coada Dragonului, și eu m-am născut sub Ursa major; rezultă de aici că sunt rău și iubăreț. Zău că aș fi fost așa, chiar dacă bastardul din mine se năștea în zodia Fecioarei. Edgar! (Intră Edgar.) *Edgar pică tocmai bine, exact ca în finalul tragic al comediei vechi: replica mea va fi melancolică și se va sfârși cu un oftat demn de pensionarii balamucului. O, eclipsele astea nu prevestesc decât discordii! Fa, sol, la, si!*

EDGAR
Ce-i, frate Edmund? La ce meditezi cu mutra asta funebră ?

EDMIND
Mă gândesc, frățioare, la o prevestire despre care am citit ieri că o fac eclipsele.

EDGAR
Și ce-ți pasă ție de asta?

EDMUND
Te asigur că urmările de care-ți spun sunt cât se poate de triste; nefirească ură între copil și părinte; moarte, lipsuri, stricarea celor mai vechi prietenii; zâzanie în țară, amenințări și blestem asupra regelui și nobililor; zavistii fără pricină, surghiunirea prietenilor, împrăștierea armatelor, desfacerea căsniciilor și câte și mai câte.

EDGAR
De când ai căzut în dogma astrologilor?

EDMUND
Vino, vino-ncoace; când l-ai văzut pe tata ultima oară?

E. Regula dedublării

Am citat anume fragmentul de mai sus pentru a face în acelaşi timp o introducere concretă la *regula dedublării*. Aici se află, într-o referenţială mişcare antitetică, o aplicaţie magistrală a regulilor pomenite de noi (o asemenea concentrare mai poate fi găsită, de pildă, în **Henric al VI-lea**, Partea I, Actul V, scena 3, când York o prinde pe Ioana, după un remarcabil „spectacol" magic, Shakepeare subliniind conţinutul vrăjitoresc prin indicaţii ca „Tunete", „Îşi fac apariţia demonii", „Ei se plimbă şi tac", „Ei capetele şi le-apleacă", „Ei îşi clatină capetele", „Ei dispar". De altfel, sunt multe locuri unde Shakespeare îşi concentrează mijloacele sale, dând dovadă de stăpânirea lor deplină. În fragmentul citat mai sus, intervine însă în aliaj regula dedublării. Ea este liantul pe care se mişcă celelalte reguli. Edmond îşi înşeală părintele şi fratele, dar fiecăruia se arată ca un om cinstit, un binefăcător. Inteligenţa, ştiinţa, prefăcătoria şi viclenia lui se află aici într-o îmbinare foarte meşteşugită. Personajul trece de la o extremă la cealaltă cu multă dibăcie. Gloucester este tras de el pe sfoară precum Othello de către Iago. Apoi îi vine rândul fratelui, când Edmund revine la atitudinea contrară, pe care o negase prin demistificarea prejudecăţilor, superstiţiilor, credulităţilor zodiacale! Adică în momentul monologării, mai exact, al dialogului cu spectatorul! În aplicarea ei, regula dedublării începe şi continuă cu o schemă clară: personajul dedublat îl ia ca martor al ticăloşiilor lui pe spectator! Această regulă o vor folosi din plin regizorii de film, cum este cazul lui Sally Potter, care o aplică cu mult rafinament în filmele sale, începând cu androginul din **Orlando** (1992). Spectatorul pare confidentul lui cel mai bun, partenerul ideal de „joc", căruia îi poate mărturisi tot ce pune la cale, gândurile cele mai tainice, ştiinţa, căile, întregul său machiavelism. Când Edmund, în scena cu pricina, rămâne singur, după ce îl „lucrează" bine pe Edgar, ni se confesează astfel „fără scrupule":

Un tată prea credul şi-un nobil frate,
A cărui fire nedeprinsă-n rele
Nu bănuieşte răul nicăieri;
Pe-această proastă nevinovăţie

A-ncălecat deșteptăciunea mea!
De-acuma merge strună. Și moșia
Pe care n-am avut-o din născare
Mi-o dobândesc ușor pe-un dram de minte.
Cum? N-are-a face; țelul e-nainte.

Ticăloșii ca Edmund nu au sentimente, ci numai rațiune morbidă! Însăși iubirea lor este o înscenare rațională a sentimentelor, o prefăcătorie erotică în slujba unor interese meschine, care, cel mai adesea, țintesc Puterea. Așa sunt Richard, Edmund, Iago, York etc. Toate personajele dedublate joacă mai multe roluri „duble" în raport cu personajele cu care intră în relație. Astfel Iago într-un fel este dedublat în raport cu Rodrig, în altul cu Cassio, în altul cu Desdemona, în altul cu Emilia, soția sa, și în cu totul alt chip cu Othello. Însă această serie de dedublări se focalizează în dedublarea cheie, a contradicției fundamentale, aceea care opune Eul său adevărat, pe care numai spectatorul e chemat să-l cunoască, lumii din afară, care opune deci fața sa normală celei morbide, prefăcute, mascate, înșelătoare. De altfel, la Shakespeare *disimularea* joacă un rol esențial, este un mijloc dramatic prin care personajele își revelează caracterul, fie în sens negativ, ca Iago, Richard, Edmund, fie în sens pozitiv, educativ, îmblânzitor, ca Petruchio din **Îmblânzirea scorpiei** sau Antonio din **Mult zgomot pentru nimic**. Disimularea este o formă a dedublării. Iago întruchipează însuși evantaiul disimulărilor. Numai în raport cu spectatorul, el nu face un dublu-joc, evident, cum vom arăta, până în momentul când Demiurgul, Shakespeare, îl „părăsește". Mult timp, rațiunea bestială, luciditatea criminală, numai noi i-o cunoaștem. Pe față însă este „cinstit". Cassio, Desdemona, Rodrigo și Othello nu-l mai scot din „*preacinstitul Iago*". Regula dedublării este arma numărul unu prin care Shakespeare implică spectatorul, îi solicită participarea conștientă. Mila și compasiunea, stârnite de cei care cad victime nevinovate, sunt cu atât mai mari cu cât spectatorul este mai solicitat ca martor al înșelării victimelor tragice. Prin jocul dublu al lui Iago, spectatorul înțelege mai bine cine sunt cei pe care acesta îi păcălește, dacă au o fire credulă sau nu. Nu, în cazul soției lui Iago, Emilia, față de care „nu ține" jocul său dublu, deși în fond reușește să se folosească de ea în furtul batistei. Totuși Emilia este cea

care îl deconspiră, pentru că numai ea îl cunoaşte cu adevărat, ca una ce ştie legile păcatului omenesc şi este ca pământul faţă de cer în raport cu Desdemona. Prin felul cum a reuşit Shakespeare să se folosească de regula contrariilor, e antologică scena dialogului dintre ele, unde divinei Desdemona, purităţii ei, credinţei absolute în fidelitatea căsniciei, li se opun argumentele unei logici care acceptă păcatul ca pe un lucru firesc al vieţii, al raporturilor sociale (Actul IV, scena 3). Cu un cuvânt, faţă de divina Desdemona, Emilia este o femeie cu experienţă de viaţă. La fel ne apare ea în raport cu Othello şi cu celelalte victime ale lui Iago. Emilia este, de fapt, personajul care cunoaşte măsura lucrurilor, pe când celelalte personaje ies cu mult din ea. Ba, mai mult, Iago, şi orice personaj negativ dedublat, nu cunoaşte nici o măsură. Seria de dublu-jocuri este pusă în slujba Eului său adevărat, acela care urmăreşte pe orice căi ţinta, Puterea.

Am spus personaje negative dedublate, pentru că teatrul lui Shakespeare cunoaşte şi alte personaje dedublate, fie că ele sunt constrânse de împrejurări să se prefacă, ca Edgar sau Kent, personaje profund pozitive, puse în slujba Binelui, fie personaje dedublate inofensive, care au fost odată negative, ca Margareta, dar acum sunt scoase din joc, nu mai pot fi periculoase, li se lasă chiar viaţa, ca pe o ironie a soartei (vezi **Henric al VI-lea**, Partea a III-a, Actul V, scena 5). Personajele negative dedublate declanşează tragedia, celelalte o suferă. Riscul şi moartea „aparţin" celor dintâi, spaima şi suferinţa celor din urmă. Şi unii şi ceilalţi îl iau pe spectator drept martor şi confesor ideal pentru ticăloşiile şi respectiv suferinţele lor. Infraestetic însă, şi unii şi ceilalţi ţin de regula dedublării: trebuie să pară ceea ce nu sunt! Pe când un personaj ca Edgar este constrâns să se dedubleze, făcând-o de nevoie, pentru a supravieţui, un personaj negativ dedublat ca Edmund, cel care provoacă dedublarea fratelui său, nu este, la rândul lui, constrâns de nimeni să facă joc dublu, el alege conştient această cale, ca fiind cea mai potrivită cu firea lui.

Dar, ca în regula blestemului, răul se întoarce împotriva celui care îl face. În **Regele Lear**, Shakespeare ne dă un model – prin aplicarea regulii contrariilor – de rezolvare antitetică a luptei dintre cele două tipuri de personaje dedublate opuse: Edgar îl ucide în luptă dreaptă pe Edmund, cum făcuse puţin mai înainte cu un alt personaj negativ dedublat,

cu Oswald. Aici, în lupta dintre cele două contrarii, Binele învinge. De fapt, Binele învinge întotdeauna în tragediile lui Shakespeare, dar la „spartul târgului", în final, când faptele tragice s-au și petrecut. Binele nu este în acest caz decât un joc concesiv al sorții, mai exact, al istoriei care trebuie să continue. Edgar rămâne învingătorul, dar în jurul lui e o mare de cadavre, un teritoriu al tragediei. Căci jocul dublu, acolo unde este, mătură totul din drum și lasă în urma sa numai ruine.

Ca să-și atingă scopul, rațiunea ticălosului, geniul răului, lucrează fără odihnă, trecând peste un munte de cadavre. Personajele negative dedublate fac totul cu bună știință, printr-o cunoaștere profundă a firii lor lăuntrice. Ele își propun apoi un scop, cel mai adesea Puterea, și, după ce își declară tezismul în fața noastră, purced la drum, folosind orice mijloace ca să și-l atingă. Arma lor: primejdiosul joc cu două tăișuri. Cel mai adesea sunt victime ale propriilor mijloace. Căci ele cred în preziceri, superstiții, blesteme. Dar, conform regulii contrariilor, tot ceea ce stârnesc, moartea în special, are un antipod, se întoarce, ca un recul, împotriva lor. Toate piesele lui Shakespeare sunt demonstrații pe o temă sau alta, *demonstrații întru ceva*, în cazul tragediilor, demonstrații pe tema puterii, fapt declarat în mod fățiș de personajul negativ dedublat, iar în cazul comediilor, demonstrațiile shakespeariene sunt, de fapt, *delectări întru ceva*, cum voi arăta în **Secțiunea a II-a** a studiului de față.

Când un personaj ne ia drept martori ai dedublării sale, schema infraestetică este aceea de care am vorbit mai sus. Iată cum își începe „jocul" Richard, duce de Gloucester, în primul „dialog" pe care îl are cu spectatorul, la puțin timp după ce a fost făcut duce de către regele Edward, pe care, împreună cu Warwick, l-a sprijinit să-și recâștige tronul (**Henric al VI-lea**, Partea a III-a, Actul III, scena 2):

Ce cale-nchisă pentru planul meu!
Visez coroana ca un om ce-ar sta
Pe-un cap de stâncă la un țărm de mare
Privind spre celalt țărm, pe care-ar vrea
Sub pașii săi să-l simtă tot așa
Cum ochii dornici pot să-l stăpânească.
El marea ce-l desparte o blestemă
Și-ar vrea ca să-și deschidă drum, s-o sece.

Aşa-mi doresc coroana... (...)
Batjocură mi-i ființa însăşi:
Din creştere oprit îmi e un braț
Ca rupt un ciot uscat al unei crengi
Şi port umflată-n spate o cocoaşă
Ca trupului batjocură să-i fie
Şi un picior mai lung mi-i decât celalt (...)
Plăcere-n lume alta dacă n-am
Decât aceea de a da porunci (...)
Îmi va fi iad întreaga lume-aceasta,
Până ce capu-nfipt pe trupul strâmb
Nu va purta coroană sclipitoare.
Şi, totuşi, nu ştiu cum s-ating coroana...
Îmi stau vieți spre ea în cale-atâtea! (...)
Da, vreau coroana Angliei s-o am,
Dar chinului meu îi voi pune capăt;
Voi şti să-mi tai cu barda-n sânge drumul;
Doar ştiu zâmbi şi pot, zâmbind, ucide.
Pot să şi râd cu moartea-n suflet, pot
Să port pe-obraji şi lacrimi mincinoase
Şi după-mprejurări să-mi fie chipul.
Voi şti să-nec mai mulți corăbieri
Decât sirena poate fermeca;
Şi cu privirea-mi cruntă mai mulți oameni
S-omor decât ucide bazilicul.
Ca Nestor de-nțelept pot cuvânta
Şi mai dibaci să-nşel decât Ulysse;
Alt Sinon, pot o altă Troia-nfrânge...
Şi pot culori şi-nfățişări să iau
Cât nici cameleonul n-are-atâtea –
Şi chipuri schimb mai mult decât Proteu
Şi chiar pe sângerosul Machiavel
Îl fac să-nvețe carte. Toate pot.
Voi şti şi de coroan-a-mi face parte.
Voi prinde-o chiar de-ar fi şi mai departe.

Richard este un personaj cu o fire atât de proteică încât nimic nu-i este imposibil. Știința sa diavolească îl ajută să-și rânduiască previziunile spre țelul suprem. El poate tot. În lumea lui satanică totul e posibil, așa cum va crede – mai târziu – și un Ivan Karamazov. Se cunoaște pe sine ca pe însuși Creatorul lui, încât, cu ajutorul acestuia, poate să cuvânte mai înțelept decât Nestor, să fie mai dibaci decât Ulysse, iscoadă tot atât de prefăcută ca Sinon, cameleonic, proteic, fără nici un scrupul, putând să-i dea lecții chiar lui Machiaveli. Shakespeare face parcă aici un pariu cu sine însuși. El își stăpânește arta atât de bine, își cunoaște mijloacele într-un asemenea grad, încât „provoacă" posteritatea: Este Richard toate acestea? Reușește el să facă tot ceea ce abia aici urzește? Da, Shakespeare și-a pus toată știința întru demonstrația sa, s-a folosit de toate mijloacele pentru a plăsmui tiparul lui Richard! Ba, mai mult chiar, s-a „folosit" de Istorie pentru a-i particulariza evoluția și a-i izola faptele ucigașe. Creatorul său l-a făcut pe Richard un adevărat geniu al răului, dar aceasta este numai o latură a contradicției. Cealaltă aparține realității, care îl învinge pe Richard. El nu știe ceea ce știe atât de bine Creatorul său: că istoria e o mișcare antitetică, implicând sinteza. Richard, prin faptele sale monstruoase, blestemate, își sapă groapa; el însuși este creatorul groparilor săi, al unei realități noi, necunoscute, potrivnice. Însuși Henric proorocul i-o spune, dar prevestirea îi va fi fatală, căci Richard îi oprește vorba, străpungându-l cu sabia (Actul V, scena 6):

Dacă la-ntâia ta obrăznicie
Te pedepseau cu moartea, n-ajungeai
Ca să-mi omori copilul. Îți prezic
Că ceasu-n care ai venit pe lume
Va fi deplâns de mii de oameni – care
Acum nici pe departe nu se tem –
Prin bocete și lacrimi de văduvă,
Suspine de bătrâni și ochi sleiți
De plânsul morților prea timpurii:
Părinții pe copii, pe soții lor,
Femeile, orfanii pe părinți...
La nașterea ta bufnit-a țipat –
Semn de nenorocire mare. Corbul

A croncănit a sumbră prevestire
Nemernicelor întâmplări şi câinii
În noapte au urlat. Furtună mare
A smuls din rădăcină pomi bătrâni
Şi cioara s-a urcat pe hornul casei
Şi groaza-n inimi a trezit sobarul
De ţipete prelungi de coţofene.
Şi mamei tale crâncenă i-a fost
Durerea facerii; dar fătul ei
A fost sub aşteptarea ei de mamă,
Căci i s-a-nfăţişat un trup schilod,
Că nu putea fi fructu-unei tulpine
Frumoase ca a ei... Şi te-ai născut
Cu dinţii răsăriţi în gură – semnul
Că oamenii-i vei sfâşia în viaţă.
Şi dac-adevărat e ce se spune –
Că ai venit pe lume...
(îl străpunge)

Prin urmare, Richard este o plămadă monstruoasă a naturii, un Caliban. El a venit pe lume „*scoţând întâi picioarele-nainte*", iar „*Muierile, mirate,/ Şi moaşele strigau: «Isuse, Doamne,/ Ne binecuvântează, are dinţi!»*"; zămislirea a fost pentru mama sa un chin, un iad, cum avea să-i fie apoi şi copilăria şi anii ce-au urmat, cum îi spune în rezumat Ducesa (**Richard al III-lea,** Actul IV, scena 4):

Ai fost copil cu nazuri şi arţag;
În şcoală-ai fost zălud, turbat, sălbatic;
Sumeţ, bezmetic, aprig în junie
Şi crud, viclean şi iudă-n anii copţi;
Cu cât păreai mai blând, urai mai straşnic.

Dar Richard se cunoaşte pe sine chiar mai mult decât o spun Ducesa, Henric, prevestirile, blestemele, superstiţiile şi toate celelalte. Iadul i-a dat sufletul, de aceea nu seamănă cu nici un frate, cu nimeni, cu nici un om. Sentimentele îi lipsesc cu desăvârşire, el ştie că este unic felul său (**Henric al VI-lea,** Partea a III-a, Actul V, scena 6):

Cuvântul „dragoste", pe care-atâtea
Cărunte bărbi îl socotesc ceresc,
Pot doar cei ce se-aseamănă să-l simtă,
Nu eu, căci singur sunt în felul meu...

Biografia lui Richard ne este clară. El însuși ni se prezintă ca pe Satan însuși. Până la coroană, el va fi fără milă, „*nimica bun în mine n-am să văd*". În ultima scenă a trilogiei **Henric al VI-lea**, când Edward îi poftește pe el și pe Clarance să-l sărute „*pe micuțul prinț al nostru*", Richard, după ce o face, ne destăinuiește, la rampă, formula gândirii lui dedublate:

Și Iud-a sărutat
Pe Domnul și, urându-i fericire,
În sinea lui gândea să-i facă răul...

Desigur, „*încă nimeni nu mă bagă-n seamă/ Pe lume-aceasta*", dar în curând lumea însăși va fi a lui! Cum? Cu mintea și spada:

(Ducând mâna la frunte.)
Aceasta cale largă-mi va deschide
(ducând pumnul strâns la straja spadei)
Și-aceasta toate le va săvârși.

El va ști, așadar, să pună rațiunea în slujba spadei și invers. Dacă în **Henric al VI-lea**, în prima lui „destăinuire", Richard se definea:

Sunt rătăcitu-ntr-o pădure deasă
De spini și crengi, lovit și zgâriat,
Ce-și cată drumul, dar din nou și-l pierde,
Cu deznădejdea celui ce se-neacă...,

în piesa pe care Shakespeare i-o „consacră", **Richard al III-lea**, el este în plină acțiune diabolică încă din prima scenă, când, din capul locului, ni se destăinuiește, ne ia „părtași" la faptele mârșave pe care le pune la cale, ne „implică" în logica lui subterană, ne „obligă" să-l urmăm:

Mi-am pus în gând să fiu un ticălos,
Urând huzurul zilelor de azi.
Urzeli am înnodat, prepusuri grele,
Prin bete profeții, scorneli și vise,
Pe rege și pe Clarence, frații mei,
La ură să-i asmut, mistuitoare.
Și dacă Edward riga-i bun și drept
Cât eu subțire, cutră,-ntortocheat,
Chiar astăzi Clarence intră sub zăbrea
De răul profeției cum că „G"
Lui Edward vlăstarii-i va stârpi.
Intrați în suflet, gânduri: vine Clarence.

Gândurile ucigașe își au sălașul în suflet: căci sufletul lui Richard e o plămadă a iadului. Și ca orice plămadă a iadului, Richard nu crede în vise, profeții, scorneli, ca și Edmund sau Iago. Dimpotrivă, în lumea lor el se află ca în elementul lui firesc. Richard deci nu se ascunde de noi, ne ia chiar și „complici": „*Mi-am pus în gând să fiu un ticălos*", adică să strice pacea prin tot felul de urzeli diavolești. Față de ceilalți, însă, poartă măști. Așadar, un dedublat ca Richard se folosește de prevestiri și superstiții ca de niște scorneli omenești, urzeli puse de el la cale, prin urmare, fără să creadă în ele. Dar în acest scurt citat, Shakespeare introduce și regula contrariilor. Da, diavolul nu crede în superstiții și proorociri, căci el însuși le-a scornit și le-a înnodat, cred, în schimb, cei buni și drepți, ca riga Edward, opusul unei cutre întortocheate ca Richard! Prin unul ca Edward, care „*la vise și preziceri ia aminte*", Richard declanșează conflictul, lupta dintre contrarii, asmute la ură mistuitoare. Ticăloșia găsește astfel bun teren unde să-și arunce sămânța: în vinele credinței, în superstiții! Un Edmund nu și-a bătut joc de un nevinovat ca Gloucester? Un Iago de un orb precum Othello?

Astfel de oameni satanici există și vor exista atâta timp cât vor exista și opușii lor: oamenii slabi de înger, credulii, superstițioșii etc. Un Iago niciodată nu va „face casă bună" cu oameni încercați într-ale vieții, precum Emilia. Iago își pune mintea numai cu cei „puri", precum Desdemona și Cassio, cu cei superstițioși, creduli, pătimași, „*proști de dau în gropi*", precum Othello. Satana face casă bună, deci, acolo

unde cinstea și binele stau mână în mână cu naivitatea și superstiția. Satana nu-i un personaj atât de abstract ca în povești. E chiar om, un Iago, care trăiește printre oameni, altoit pe spinarea proprie, asemenea cocoașei lui Richard. Omul satanic se hrănește din ignoranța unora; aici își face el cuibul și-și vâră coada; aici găsește el teren prielnic, unde poate depune în voie semințele discordiei, unde poate să-și ticluiască ticăloșiile – ajutat chiar de cei cărora le face răul. Othello, Desdemona, Cassio și ceilalți îl ajută pe Iago să le facă răul. El, Satanicul, se folosește de ei împotriva lor chiar, și, cu un asemenea concurs, dibăcia nu mai pare parcă o artă atât de venerată! Căci dibăcia ticălosului este încurajată de naivitatea cinstitului. Aceasta este regula lumii obscure, medievale, a contradicțiilor superstițiale. Dar și a lumilor asemănătoare. Precum cele în tranziție, care, prin inconsistența lor, favorizează răul. Ticălosul trebuie să se ferească de oamenii inteligenți, încercați, care-i pot deconspira jocul. Cum sunt Emilia sau Grațian pentru Iago. Arta unui dedublat este de a se feri cât mai mult de astfel de oameni. Și Shakespeare, ca să ne dovedească aceasta, are „grijă" de a-l feri pe Iago de ei atâta timp cât tragedia nu s-a săvârșit. Până în acel moment, arta „*dublului mârșav joc*" se află la înălțime și spectatorul este încă alături de cel care „deține" *subiectul* piesei, căci faptele se vor desfășura după „planul" pe care el ni-l pune în față ca pe o oglindă și ni-l deslușește pas cu pas (Actul I, scena 1):

De-l urmez,
Nu mă slujesc decât pe mine însumi.
Mi-e martor cerul, nu din datorie,
Nici din iubire stau pe lângă el,
Ci mă prefac doar pentru scopul meu;
Când ale mele fapte-ar da pe față
Ascunsul chip al sufletului meu,
Pot să-mi arăt și inima în palmă
Să ciugulească ciorile din ea!
Căci eu nu sunt ceea ce par a fi.

Și-apoi (Actul I, scena 3):

(Iese Rodrig)
Aşa-mi fac eu, dintr-un nerod, comoară!
Şi-ar fi să-mi râd de tot ce-am învăţat,
Pierzându-mi vremea, făr' de spor şi haz,
C-un prost ca el. Pe maur îl urăsc,
Şi merge-un zvon că şi-a făcut de lucru
Şi-n patul meu. Nu ştiu de-i drept sau ba,
Da-n treburi de-astea doar şi-un gând mi-ajunge,
El crede-n mine. Mi-oi atinge scopul
Cu-atât mai mult! E chipeş Cassio. – Iată:
Să trec în locu-i, să mă şi răzbun
Prin dublu mârşav joc. Dar cum? Să văd!
Să-l fac pe maur, mai târziu, s-asudă
Că prea-i prieten cu nevasta lui.
El poate da uşor de bănuit,
Bărbat frumos, linguşitor cum e,
Croit să scoată soaţele din minţi.
Iar maurul e-ncrezător din fire,
Pe om îl crede-onest, de-i pare astfel,
Şi-i lesne dus de nas ca un măgar.
Eu am un plan. L-am zămislit. E gata!
Şi noaptea cu infernul se îmbină
Hidosul făt să-l scoată la lumină!

Şi, prin tot felul de tertipuri, Iago îşi pune planul în aplicare, folosindu-se de Rodrig, de Cassio, de Desdemona, de Othello împotriva lor înşişi, printr-o prefăcătorie ce-i orbeşte pe creduli. Mai ales „*gândul veninos ce-mi roade-n măruntaie*“ e îndreptat împotriva lui Othello, pe el vrea să se răzbune Iago, ori să-i ia femeia, ori (Actul II, scena 1):

Să-l fac gelos într-o aşa măsură,
Ca mintea să nu-l poată lecui.
Şi de-oi putea, veneţiana javră
Prea iute la vânat, struni din lanţ,
Mi-l pun pe Cassio jos şi-l ponegresc
În fel şi chip în ochii lui Othello,

Că-l ţin că mi-a purtat şi el scufia.
Să-l fac pe maur deci să mă-ndrăgească,
Să-mi fie-ndatorat, să-mi dea răsplată
C-am scos dintr-însul ditamai măgarul,
Că i-am strict şi liniştea şi pacea
Şi l-am înnebunit. Cam asta-i tot.
Cam prea-ncâlcit! Dar uneltirea, iată,
Doar la-mplinire chipul şi-l arată...

„*Cam asta-i tot*", ne spune Iago. El ne-a înfăţişat „subiectul" uneltirii sale, deşi, cum recunoaşte singur, e „*cam prea-ncâlcit*". Dar el se va descâlci, îşi va arăta adevăratul chip când faptele vor fi duse la împlinire. Atunci vom înțelege mai bine, totul ne va apărea ca lumina zilei, ceea ce acum poate ne pare prea încâlcit! Şi Iago purcede la fapte. Îşi ia rolul de bun sfătuitor. Tuturor le dă iluzia că sfatul său „*e bine chibzuit, onest şi sincer*", căci nimic nu-i pare mai uşor decât – punând la cale o ticăloşie – să-l facă pe cel naiv să creadă că îmbrățişează o „*cauză curată*". El se arată prea darnic, prea mărinimos şi preacinstit. E altruistul personificat. Căci un înger pare omul ce-şi ajută semenul cu un sfat care să-l ducă drept la ţintă (Actul II, scena 3):

Sunt ticălos
Că-l sfătuiesc pe Cassio să ia calea
Ce-l duce drept la ţintă? Zei din iad!
Când diavolul la negre rele-ndeamnă,
Sub chip de înger mai întâi se-arată;
La fel şi eu, pe când ăst biet nerod
Pe Desdemona-o roagă să-l ajute,
Iar ea pe lângă maur îl susţine,
Eu torn urechii lui otrava asta:
Că-l cere pentru-a cărnii ei plăcere.
Cu cât se va trudi să-i facă bine,
Ea-n ochii lui Othello se va pierde;
În felul ăsta îi smolesc virtutea
Şi-o plasă-i fac din bunătatea ei,
Să-ncapă-n ea tustrei.

Şi tot aşa Iago ne ţine la curent cu ceea ce pune la cale. Orice face, vrea să ştim şi noi. Ce-l îndeamnă pe el să ne ia drept duhovnici şi părtaşi, totodată, la *„dublu-i mârşav joc“*, vom înţelege atunci când ne vom ocupa de mecanismul distanţării la Shakespeare. Deci, în tot ce face, Dedublatul se sprijină, pe de o parte, pe *„buna noastră credinţă“*, pe faptul că nu-l vom „trăda“, că-i vom păstra secretele, iar, pe de altă parte, se sprijină pe „bunătatea“, „cinstea“, „virtutea“, „puritatea“ – care, din unghiul lui de vedere, par prostie curată – celor prin care urzeşte plasa ce-i va înghiţi chiar pe ei înşişi. Este cât se poate de limpede că legile dedublatului sunt necurate, că pentru a-şi atinge ţinta el riscă totul, inclusiv propria-i piele. E un „joc“ pe muchie de cuţit, foarte primejdios, căci în orice moment el riscă să fie deconspirat, să fie dat de gol.

De aceea, cum am spus, dedublatul se fereşte de oamenii cu experienţă de viaţă, care în opera lui Shakespeare sunt oamenii de rând. Omul de rând este de obicei omul măsurii, cel care nu sare niciodată peste cal, nu-şi iese din fire ca Eroul, care, de regulă, se află într-o extremitate sau alta a vieţii. Un slujitor, ca Flavius, bunăoară, înţelege mult mai bine ce este lumea şi ce fel sunt oamenii, ca şi multe din cele ce se petrec în jur, decât un nobil atenian ca Timon. Ceea ce nu pricepe Stăpânul, pricepe o biată servitoare ca Emilia. Un om de rând nu poate fi tras pe sfoară, el nu e atât de credul să fie prostit ca Othello. Instinctul şi experienţa nu-l fac să-şi piardă simţul realităţii. Şi-apoi, miza omului de rând nu-i atât de mare ca miza omului de excepţie! Desdemona, bunăoară, nu-şi poate închipui *„că sunt femei ce soţul şi-l înşală“*! Pe lumină nici Emilia n-ar face-o, *„aş face-o, cred, mai sigur pe-ntuneric“*. Şi disputa contrariilor se desfăşoară în continuare astfel:

DESDEMONA
Ai face asta pentru-ntreaga lume?

EMILIA
Dar lumea-i mare. Pentr-un mic păcat
E-un preţ prea bun.

DESDEMONA
Zău, nu te cred în stare!

EMILIA

Zău, cred c-aş face-o, şi-aş desface-o după ce s-a făcut. Fireşte că n-aş face asta pentru o verighetă, pentru câţiva coţi de pânză şi nici pentru rochii, pălării sau alte găteli. Dar pentru întreaga lume! De! Care femeie nu şi-ar încornora bărbatul ca să-l încoroneze ca pe un rege? Aş da şi prin purgatoriu pentru aşa ceva.

DESDEMONA

Blestem asupră-mi dac-aş fi în stare
De-asemenea păcat, pe lumea mare!

Acest fapt al încornorării este privit de omul de rând şi în alte piese la fel de dibaci, precum se exprimă Emilia. Desdemona ne apare aici ca un Don Quijote feminin, iar Emilia ca un Sancho Panza sau chiar ca Aldonza Lorenzo (căreia Don Quijote se hotărî să-i spună Dulcineea del Toboso, căci tânăra ţărancă era de loc din Toboso!). În general, raportul dintre Erou şi omul de rând este ca între Don Quijote şi Sancho. Opera lui Shakespeare repetă şi întreţine la diferite nivele acest raport. În special în comedii slujitorii îşi întrec în isteţime stăpânii. Vezi **Comedia erorilor** sau slujitorii din **Cymbeline**, cărora Shakespeare le acordă nenumărate „aparteuri" prin care îşi înţeapă stăpânii, le parodiază vorbele, le arată adevărata faţă prin spirite de duh de tot hazul. Comediile lui Shakespeare sunt pline de astfel de situaţii. De fapt, procedeul este împrumutat din *commedia dell'arte*. Mecanismul este la fel de „perfect dereglat".

În tragedii, în schimb, Shakespeare păstrează principiile poeticii aristotelice. Spaţiul e populat mai ales cu „oameni de seamă". Rareori apare câte un om de rând, şi, când apare, este sau „portarul iadului", sau vreun ucigaş plătit, sau o doică, sau nedespărţita slujitoare a stăpânei, toţi însă cu roluri nodale bine definite. Precum cel al Emiliei. Fără îndoială că nu poate fi imaginat, alături de Iago, un Dromio din Siracuza, sau lângă Richard al III-lea, un slujitor ca Tocilă. Şi nici filosofi ca Jacques Melancolicul sau Apemantus. Şi nici Nebuni, personaje specifice teatrului shakespearian. Dar omul de rând joacă adeseori şi rolul filosofului şi rolul nebunului. Căci omul de rând este omul din popor şi el este prezentat ca o sinteză a înţelepciunii populare. Aşa este Sancho. Aşa sunt

personajele antonpanneşti. Într-o asemenea companie, Iago ar fi desfiinţat. E nevoie de puţin idealism, de puţină utopie, ca să cazi în cursa lui. Numai în faţa omului de rând dedublatul nu-şi poate desfăşura jocul mârşav. Sau dacă poate, omul de rând îl va recunoaşte de îndată, va şti imediat cu cine are de-a face, aşa cum un slujitor al lui Timon, când este trimis de acesta să ceară bani „prietenilor", observă mai ceva ca un filosof tiparul dedublat al lui Sempronius, prietenul până mai ieri al preabunului său stăpân (**Timon din Atena,** Actul III, scena 3):

Bravo! Cucernică secătură eşti, măria-ta! Satana habar n-avea de meserie când a croit mârşăvia; a nimerit-o anapoda; ăsta tipar! Cred că până la urmă dracul are să pară un înger pe lângă păcătoşenia omului. Cât s-a mai căznit nobilul ăsta să-şi sulemenească nemernicia! Făcea pe milostivul ca să poată fi ticălos, ca ăla care din evlavie, chipurile, înflăcărată, e în stare să aprindă o întreagă împărăţie...

Desigur, Iago sau Richard nu se prefac atât de prost ca Sempronius. Dar e tot atât de adevărat că ei n-au întâlnit pe cineva care să-i semene acestui slujitor. Cum am spus, dedublatul se află în elementul lui numai în lumea celor slabi de înger, cu o minimă experienţă de viaţă, cu mintea deloc pătată de ticăloşii şi ascuţită în hăţişurile vieţii. Dedublatul se află stăpân pe logica iadului, de aceea el poate uşor mânui cu „poveţe", care să-l ducă pe naiv „drept la ţintă"! Dedublatul nu are nevoie pe lângă el de sfătuitori, căci îşi este sieşi suprem sfătuitor! Când apare vreun astfel de „specimen" în cale, el îl şi „îndepărtează". El are doar un „sfătuitor" abstract, care-l „încuviinţează": spectatorul! Îi este de ajuns. O femeie ca Emilia ar fi avut întotdeauna un argument în plus, decât are Anne, faţă de Richard. Căci în celebra scenă, unde Anne, deşi îl urăşte de moarte pe Richard, până la urmă îi cedează, „argumentele" Răului se hrănesc din profunda cunoaştere a vieţii, a omului, a firii femeieşti. În timp ce Richard desfide vrăjile, Anne crede în ele şi-n blesteme. În timp ce Richard o impresoară cu „*învârtoşate-n adevăr minciuni*" şi o strânge ca într-o menghină cu logica lui formală, Anne se mistuie pe sine în blesteme şi ură. În timp ce Anne concretizează, Richard teoretizează. Argumentele Răului par astfel mult mai vii, mai

convingătoare decât ale Binelui. Dedublatul are darul vorbirii, e un bun cozeur, limbut, şi ca Iago e petrecăreţ, ştie bancuri deocheate, cântece de pahar etc. Aşadar, dedublatul e om de lume, umblat, chiar mai înţelept ca Nestor etc.

În teatru, ca şi în viaţă, Shakespeare ştie că acela care vorbeşte mai mult, pare mai convingător. Debitul de cuvinte este mult mai mare la un dedublat decât la un personaj „normal". Până să fie deconspirat de Emilia, Iago e cel mai mare vorbăreţ. Lipsit însă de măşti, e lipsit de limbaj. Restul a tăcere. În dialogul lui Richard cu Anne, suprem este cuvântul mânuit de primul. Noi, care suntem „coautori" ai înscenărilor lui Richard, ştim (sau putem intui, prin deducţie) că logica sa de „fier" este pur şi simplu una de limbaj, formală deci, nicidecum antitetică. Cu alte cuvinte, el îşi învinge adversarii prin inteligenţă, prin joc diabolico-spiritual. Din plasa de învinuiri pe care i-o aruncă în faţă Anne, Richard reuşeşte să iasă mereu „basma curată" (dovadă că până la urmă o cucereşte, deşi sicriul cu trupul lui Henric al II-lea, soţul ei ucis de Richard, se afla alături); şi aceasta întrucât răspunsurile lui sunt ocolişuri de natură metafizică, „salturi" în general; jocul lui diavolesc este ca o pendulare între tendinţa relativizării lucrurilor şi cea a absolutizării lor; o formalitate contrapunctică deci. Disputa se tranşează înspre partea lui Richard, căci el parează învinuirile şi îşi justifică faptele ticăloase pornind, cum am spus, de la cunoaşterea firii femeieşti. Richard îşi ia ca obiect al cuceririi însăşi Frumuseţea (Annei). *„Iubirea spală păcatele"*, spune el. Dar iubirea lui Richard e prefăcută, însă obiectul cuceririi o face autentică. Aici stă secretul „victoriei" lui asupra Annei, ea neştiind că nu tot ceea ce este autentic, este şi adevărat. Richard, desigur, ştie. Căci el ne-a făcut o demonstraţie a dedublării sale.

Infraestetic, Shakespeare procedează invers decât în prima scenă a piesei. În această a doua scenă a Actului I, după faptă, adică după „îmblânzirea" Annei, urmează „mărturisirea" pe care ne-o face Richard, ca o consfinţire a *„dublului mârşav joc"* (fără de care fapta lui ar fi putut părea sinceră, iar el să ne apară aşa cum îl vede ea, drept un pocăit, în stare să ude lespedea regelui ucis *„cu lacrima căinţei"*!). Desigur, în această scenă Richard s-a întrecut pe sine, căci uimit se-arată el de biruinţa sa. Cu atâtea „stăvili" în faţă, totuşi el a învins. *„Un nimic a-nvins o lume!"*. „Nimicul" a făcut minunea aceasta:

Eu, cel ce-ntreg nu-s nici un sfert din Edward!
Eu, șontorog și-atâta de pocit!
Pun rămășag ducatul pe-o lescaie
Că nu m-am prețuit cum se cuvine.

În orice dialog al lui Richard cu spectatorul, dezvăluindu-ne Eul său, confesându-ni-se, Shakespeare ne dezvăluie, de fapt, mecanismul infraestetic al piesei. Dedublatul are aici funcția Corului din **Henric al V-lea**, dar mult mai complexă, căci ne explică pas cu pas mecanismul piesei, al cărui ax principal este însuși Richard. Acest element infraestetic este ceva absolut nou adus de Shakespeare la dezvoltarea artei teatrale. Căci dezvăluindu-se pe sine, Richard ne dă însăși cheia infraesteticii care stă la baza creației lui Shakespeare (în special a pieselor în care protagoniștii sunt personajele dedublate): el ne dezvăluie mecanismul lăuntric al piese, faptele și acțiunea. Richard este chintesența negativă a unei lumi, el este Figura ei centrală, iar piesa, tragedia însăși, este asemenea *desfășurătorii* acestei Figuri, ca să folosim o imagine din geometria cu trei dimensiuni. Desigur, schema dedublării, a *„dublului mârșav joc"*, este peste tot aceeași, un joc continuu între a fi și a părea:

Eu vatăm și eu țip întâi. Îndes
În cârca altor inși nedezvelite
Ticăloșii pe care eu le-nsăil.
(...) Ci eu suspin și spun din carte
Că Domnul cere să plătim tot răul
Prin bine. Astfel eu păcatul gol
L-îmbrac în vechi versete șterpelite
De prin Scripturi, încât le par un sfânt,
Când eu mă port aidoma Satanei.

O adevărată iagomanie, o concepție clară privind laturile contradictorii și unitatea dedublării. Caracteristic oricărui dedublat este că el face ceea ce spune. Procedând astfel, părând ceea ce nu este, el se află pretutindeni. În replica *„Pereții au urechi"*, Elizabeth anticipează parcă spațiul racinian, al cărui specific este „închiderea". O lume fără ieșire, sufocată de geniul răului. Richard este dominant, nu numai în

dialoguri: în orice scenă el este *prezent*, fie că se află de faţă, fie că nu. Căci e prezent în dialogul celorlalţi, le stă pe buze, în conştiinţă, e ca o nălucă printre ei. Ştim că orice se întâmplă, orice acţiune e uneltită de el. „*Pereţii au urechi*“ este o replică tipică pentru un univers închis, plin de suspiciune, viclenie, spionaj, teroare. Când acţionează geniul răului, totul se dezechilibrează, orice rânduială este deturnată, nesiguranţa devine starea „normală“ a vieţii. Anomalia tronează, certitudinile dispar. E numai vrajbă, nimic nu se mai desfăşoară după legile fireşti, mecanismul lumii e răsturnat! Şi cum ar putea fi altfel, când istoria ne confirmă ceea ce spune Hamlet (**Hamlet**, Actul II, scena 2):

HAMLET
Danemarca e o închisoare.

ROSENCRANTZ
Atunci lumea-ntreagă e o închisoare.

HALMET
Şi încă ce închisoare; cu multe ţarcuri, despărţăminte şi beciuri. Danemarca fiind unul din cele mai rele.

O astfel de lume, unde totul se vinde şi se cumpără, e bântuită de stafii, năluci, duhuri, superstiţii, orori, crime etc. Dedublatul se simte ca la el acasă; aici nu-i este greu să-şi joace rolul mârşav. Căci aici, în „închisoare“, el se simte cu adevărat liber.

Mult mai greu însă este pentru un om cinstit şi drept să se adapteze la o asemenea lume, să înveţe să se prefacă! Într-o lume cinstită şi dreaptă, el nu ar avea de ce să se prefacă! Numai aici, în beciurile lumii, el este constrâns să se prefacă dacă nu vrea să piară. Numai aici el va îmbrăca haina dedublării pentru a deconspira crima şi a scoate la lumină adevărul. Astfel de personaje, precum Edgar, Kent, Hamlet, Imogena, Hero şi alte personaje care se travestesc pentru a sluji adevărului, fac, ca să spunem aşa, un „dublu folositor joc“. Pe când un Richard sau un Iago îşi fac „*dublul mârşav joc*“ cu un fel de voluptate diabolică, îndrăgostiţi de „meseria“ lor, dintr-o firească şi exaltată plăcere; pentru personajele pozitive, nevoite să se prefacă, dedublarea e un chin.

Căci nu-i uşor pentru o femeie să se travestească în bărbat pentru a ajuta faptele drepte să iasă la lumină. Nu-i uşor pentru Hamlet, pentru a-i demasca pe ucigaşii tatălui său, s-o facă pe „nebunul". El suferă că trebuie să se prefacă, că trebuie astfel să-şi ascundă sentimentele adevărate faţă de Ofelia, fapt care îi va aduce moartea. Se chinuieşte, suferă că nu-i în stare să fie nici pe departe asemenea actorului care o jelea pe Hecuba, deşi Hecuba nu-i era nimic. *„Ce-ar face el să aibă/ Temeiul şi izvorul suferinţei/ Din mine?"*, se întreabă Hamlet.

Nebunia trucată a lui Hamlet este pentru sine un chin. El ne arată tot timpul că „joacă" nebunia pentru a fi cu adevărat lucid. Când intră la mama lui pentru a o „judeca", îşi propune să se prefacă, dar nu spre a-i face rău (*„Vreau crud să fiu, ci nu neomenos"*), ci spre a-i deschide ochii, căutând şi sperând s-o vindece de păcat, s-o aducă pe calea cea bună. El spune: *„Acum făţarnici fie-mi grai şi cuget"*, dar nu spre a comite un *„dublu mârşav joc"* (*„Avea-voi spăngi în vorbe, nu şi-n pumn"*), ci spre a tămădui cu *„vorba cât de grea ar fi"* şi nu cu fapta ticăloasă. Este deci un dublu joc întru îndreptarea răului şi răzbunarea justă a nedreptăţilor făcute. De fapt, dintru început Hamlet ne avertizează şi îşi pune în gardă şi prietenii, punându-i să jure pe spada lui (Actul 1, scena 5):

...Oricât de ciudată şi neroadă
Mi-o fi purtarea uneori (căci, ştiţi,
S-ar prea putea să cred, cândva, cu cale
Să mă arăt în chip de om nebun),
Nu veţi vădi că ştiţi ceva de mine;
Şi că, văzându-mă-n asemeni clipe,
N-o să vă strângeţi mâinile aşa,
N-o să clătiţi din cap în chipu-acesta,
Nici veţi rosti cuvinte în doi peri
Precum: „Da, da, ştim noi", sau: „Am putea",
Sau: „Dac-am vrea să spunem"... sau: „Sunt unii
În stare să...", sau alte-asemeni vorbe
Cu două înţelesuri...

Hamlet îşi mărturiseşte intenţia (de-a se dedubla sub chip de „om nebun") în faţa prietenilor, deci – în afara spectatorului – el mai are

martori avizați, care îi știu dublul joc, iar Horațio chiar va ști și în slujba cărui adevăr este pus. Hamlet e poate cel mai obiectiv „dedublat" din tragediile lui Shakespeare. Căci nebunia lui trucată îi permite să observe oamenii mai bine, să fie o veritabilă conștiință a lumii în care trăiește, un ecou al tragediilor ei. Prin Hamlet, Shakespeare își definește, ca prin nici un alt personaj, concepția sa despre lume și despre teatru, raportul dintre cunoașterea omului și cunoașterea artei. Shakespeare face un adevărat rechizitoriu epocii sale. Constatările sunt sumbre, pesimiste, dar făcute de pe o poziție profund realistă, având la bază o filosofie materialistă. Shakespeare dă dovadă în această piesă de o înțelegere adâncă a vieții, a realității. Iar această analiză totală și suma de observații obiective sunt posibile în mare parte tocmai introducerii regulii dedublării, ca axă principală a piesei. Prin nebunia sa mascată, Hamlet reușește să afle mult mai bine ce gândesc ceilalți.

Desigur, pentru a-și face chinuitorul „dublu folositor joc", Hamlet trebuie să se depășească pe sine însuși. Și Hamlet este, într-adevăr, Shakespeare în desfășurare genială, în iureșul inteligenței totale, absolute, în beția demiurgică a vorbelor iscusite și a „risipei" de idei filosofice. „Monologurile" sale sunt adevărate dialoguri filosofice. Iar dedublarea sa, o lecție de cunoaștere a omului. Tiparul „monologurilor" și al „dedublării" sale sunt la extrema cealaltă, comparativ cu tiparul unui Richard sau Iago. Pe când Hamlet se folosește de un mijloc superior al cunoașterii omenești pentru a-și atinge ținta, respectiv de actori, de funcția psihologică a teatrului, Richard, dimpotrivă, o face cu ajutorul ucigașilor, al minții ucigașe și al spadei sale. Căci și „țintele" lor sunt diferite, primul caută adevărul în răzbunarea unui „tată drag ucis", celălalt escaladează Puterea, înlăturând prin crimă toate obstacolele ce stau în calea ei. Hamlet se sprijină pe prieteni întru cauza sa, iar Horațio este „*omul cel mai drept/ Din toți cu câți am stat cândva de vorbă*" sau, cum mai spune el (Actul III, scena 2):

De când mi-e slobod cugetul s-aleagă
Și-n stare-a cântări pe oameni, tu
I-ai fost alesul – cu peceți; (...)
Dă-mi insul
Neînrobit de patimi, și-am să-l port

În inimă, în miezul inimii,
Precum te port...

Un Richard, în schimb, nu are prieteni. De Buckingham, care i-a fost mâna dreaptă în urcuşul său, se leapădă fără scrupule când a ajuns în vârf (vezi extraordinarul moment din Actul IV, scenă 2). În „*dublu-i mârşav joc*", Richard îşi prinde şi „prietenii", constrângându-i, la rândul lor, cum se întâmplă cu Buckingham (vezi Actul III, scena 5), să facă şi ei un „*dublu mârşav joc*", dar în folosul lui. La fel îl cuprinde Iago pe Rodrig în plasa „*învârtoşatelor sale-n adevăr minciuni*". Se foloseşte de el ca de un „*prieten*", dar, când „*gluma se îngroaşă*", îl ucide cu propria sa mână. Moartea, de altfel, pentru acest soi de dedublaţi, este „soluţia" de a scăpa nu numai de duşmani, dar şi de prieteni. Dacă dedublatul n-ar „scăpa" de un asemenea „prieten", cum este Rodrig pentru Iago, ar risca să fie demascat, căci relaţia lor a ajuns într-un asemenea punct încât trebuie să se decidă: ori e albă, ori e neagră.

A face rău unuia căruia îi arăţi prietenie este calea cea mai mârşavă a jocului dublu. Edmund face un joc dublu şi faţă de Gloucester şi faţă de Edgar. În raport atât cu unul, cât şi cu celălalt, el aplică stratagema falsului prieten. În calitate de „prieten" şi de „fiu iubitor" urzeşte pieirea celor doi spre a-şi atinge ţinta: îmbogăţirea şi puterea. Cu cât lui Edmund îi este mai uşor să-şi bată joc de ei, să asmute tatăl împotriva propriului fiu, prin acest „*dublu mârşav joc*" (vezi Actul II, scena 1), când el se taie la braţ spre a fi „*bună mărturie/ Că m-am purtat eroic*", adică să aducă „dovada" că a respins „*gândul paricid*" al lui Edgar), cu atât îi este lui Edgar mai greu să-şi schimbe înfăţişarea (**Regele Lear,** Actul II, scena 3):

... alegând pe cea mai hâdă
Şi mai nefericită dintre câte
Mizeria strivită de dispreţ
L-a coborât pe om mai jos de fiară.
Mă voi mânji pe ochi cu spurcăciune
Şi-n plete am să-mi încâlcesc scaieţi,
Iar trupul mi-l voi coperi cu zdrenţe,
Lăsându-mă să-nfrunt al bolţii vifor

Desculț și despuiat. E plină țara
De-asemenea nenorocite pilde,
Sărmani fugind din casa de nebuni (...)
Jelind și proorocind de te ia frica.
Sărmanul Tom, nebun și cerșetor,
E totuși om, dar Edgar nu-i nimica.

Desigur, el e constrâns la acest joc dublu, căci...

Am auzit când numele mi-a fost
Strigat la o răspântie, ca proscris.

Și este de înțeles suferința unui om cinstit care – prin uneltiri necurate, fără să știe nimic – se vede deodată constrâns de împrejurări să nu mai fie el, să se dedubleze pentru a supraviețui, să-și schimbe identitatea atât de mult încât să nu mai pară nici om, să nu mai poată fi recunoscut de cei din preajmă, nici măcar de tatăl său (vezi Actul III, scena 4, a „bordeiului"). Ce vremuri sunt acelea și ce oameni care îl fac pe un om cinstit, pe un Om, să nu mai fie el însuși?! Ar fi de preferat moartea, poate, într-un asemenea caz. Dacă Edgar rămâne în viață, o face din două importante motive: în primul rând pentru că-i vede pe alții mai nenorociți decât el, deși chinul dedublării e mult mai mare (când vede starea jalnică în care a ajuns Lear, zice: „*De mila lui mă podidește plânsul,/ Încât de-abia mai pot să mă prefac*"), și, în al doilea rând, pentru că are o misiune, un scop înalt: acela de a afla adevărul, de a da minciunile-n vileag și de a-și recăpăta cinstea. Iată ce spune Edgar (Actul III, scena 6):

Când vezi a celor mari adâncă jale,
Mai mici îți par și chinurile tale (...)
...Greul meu mai lesne-acum îmi pare,
Când văd a rigăi soartă schimbătoare (...)
La drum, deci, Tom! Și soarta ia-ți-o-n mână,
Neispășiți cei răi să nu rămână!
La vreme dând minciunile-n vileag,
Și cinstea ți-o recapeți mai cu drag.

Ce-o fi să fie; hai, te-avântă-n noapte,
De seamă-i doar ca regele să scape!
Furiş, furiş. (Iese)

Shakespeare, prin regula dedublării aplicată personajelor pozitive, ne prilejuieşte o meditaţie adâncă despre raportul Om-Istorie. De-a lungul ei, în perioadele damnate, Istoria a „oferit" Răului posibilităţi de a constrânge Binele şi a-l obliga – pentru a supravieţui – să se deghizeze, să trăiască în „ilegalitate". Prin Hamlet şi Edgar, Shakespeare face un profund rechizitoriu lumilor obscure şi afirmă totodată adevăruri dragi nouă astăzi. Adevăratele epoci sunt acelea care nu-i „îndeamnă" pe oameni să se deghizeze, să pară ceea ce nu sunt. Când Iago spune: „*Căci eu nu sunt ceea ce par a fi*", Shakespeare ne oferă imaginea unei lumi dedublate de la rădăcină. Adevăratul om trebuie să fie asemenea lui Kent, când îi răspunde lui Lear (Actul 1, scena 4):

LEAR
Ce meserie ai şi ce vrei de la noi?

KENT
Meseria mea este să fiu ceea ce par a fi; să slujesc cu credinţă pe cel care-şi pune credinţa în mine; să cinstesc pe cel cinstit; să fiu perechea înţeleptului scump la vorbă; să ţin socoteală de părerea altuia; să mă bat când n-am încotro şi să nu mănânc de dulce-n post.

Semnificativ este aici faptul că, deşi deghizat, Kent este el însuşi. Adică este asemănător „celuilalt" Kent care, în scena 1 a piesei, nu era de acord cu hotărârile greşite ale regelui, motiv pentru care a şi fost surghiunit. Aici el este altul ca „formă", dar în esenţă a rămas acelaşi (Actul 1, scena 4):

Dac-aş putea şi graiul să mi-l schimb,
Precum înfăţişarea, mai uşor
Aş izbuti să-nfăptuiesc şi ţelul
Ce m-a făcut să-mi lepăd chipul meu.
Ei, surghiunite Kent, de-acolo unde

Ești osândit să stai, te străduiește
Stăpânului să-i poți fi de folos
(De-aș izbuti!) cu truda și credința.

Mai înainte, Kent îi spusese regelui (după ce-a fost surghiunit): „*Surghiunul este-aici, iar libertatea,/ Oriunde-n lume*". Așadar, pentru ca să poată rămâne el însuși în „această lume" dedublată, să fie în esență același, Kent nu are altă soluție decât să se deghizeze. Desigur, el ar fi preferat să fie întru totul același. Dar pentru asta ar fi trebuit ca lumea în care trăiește să fie ea însăși dreaptă! De aceea, unui personaj pozitiv dedublat îi este atât de greu să se prefacă! Jocul dublu îi pare un coșmar, un chin fără capăt. Când lui Edgar îi apare în cale, intrând în pârloaga sa, însuși tatăl său, cu ochii scoși, Shakespeare ne dă imaginea unei „ierarhii" a nefericirii: nu regele e „*deznădejdea de pe urmă*" atâta timp cât „*există nefericiri și mai mari*"; iar „*Cât timp poți/ Să spui: «E deznădejdea de pe urmă»,/ E loc și pentru-o nouă deznădejde*". O dedublare mai tragică decât aceea la care este constrâns Edgar nu există: fiul se află față în față cu tatăl său orb, prigonit de el – prin urzelile fratelui vitreg –, și este nevoit să se prefacă! Ar trebui acum să-și arate adevărata identitate? Edgar ne întreabă (Actul IV, scena 1):

Ce să fac?
E dureros să faci pe măscăriciul
De față cu durerea adevărată.
Mai mult împovărând-o cu a ta.

Și chinul lui crește: „*Nu voi putea/ Să mă prefac mai mult*". Gloucester îi spune să vină mai aproape. Ochii bătrânului sângerează. Mai poate Edgar să îndure? „*Dar trebuie totuși*". Această hotărâre, de a nu se demasca, de a juca pe mai departe rolul bietului Tom căruia „*cineva i-a tăiat băierile minții*", are o cauză mai adâncă, Shakespeare legând-o de sensul deghizării, într-o lume strâmbă, a personajelor pozitive: aceea de a-i ajuta pe cei năpăstuiți de soartă. Hamlet o face pentru a-și salva mama și țara de un rege ucigaș, Kent pentru a-și sluji cu folos regele, Edgar pentru a răzbuna mârșăviile și a-și „vindeca" tatăl. În

celebra scenă de „abolire a spațiului", a creării senzației fizice că ne aflăm în fața unei prăpăstii (Actul IV, scena 6), când Edgar își însoțește tatăl la Dover, într-un loc primejdios de unde bătrânul vroia să sară, Shakespeare ne oferă cheia întregii „înscenări" prin cuvintele lui Edgar:

Nu m-aş juca cu deznădejdea lui,
De n-ar fi să i-o vindec.

Gloucester se aruncă în „prăpastie", dar, bineînțeles, cade în același loc, iar Edgar se preface că îl găsește la poalele prăpastiei, făcând-o pe miratul că bătrânul e întreg și nevătămat. Gloucester își privește „salvarea" ca pe o minune, căci îi pare de neînțeles cum de-a scăpat. Faptul acesta îl face să spună că *„de-aci-nainte răbda-voi suferința"*. Căci un „drac" a fost cel care l-a dus „sus" pe creastă, nu un om. Cu atât mai mult salvarea *„asta-ntrece-nchipuirea"*! Deci scopul dublei dedublări a lui Edgar în această scenă pare de natură magică: „vindecarea" pe care i-o aduce tatălui său (*„Gândește-te de-acum numai la bine"*), se datorează zeilor, *„care-s mândri că-și bat joc/ De-a lumii slăbiciune"*, în fond ea fiind o soluție profund realistă, bazată pe extraordinara cunoaștere a psihologiei umane, a unui om ce-abia și-a pierdut văzul. Senzația fizică de abolire a spațiului ține de psihologia simțurilor, de amestecul sau izolarea lor, unde Shakespeare rămâne neîntrecut.

Edgar este unul dintre cele mai luminoase personaje ale teatrului shakespearian. Este, poate, cel mai revoluționar personaj al acestui teatru, un „furios" avant la lettre. Deși desfide dedublarea, *„dublul mârșav joc"* și lumea dedublată, el nu pierde nădejdea (Actul IV, scena 1):

Mai bine umilit fățiș decât
Urât pe-ascuns și măgulit în față.
Făptura cea mai vrednică de milă,
De soartă părăsită, tot răzbește
Când n-a pierdut nădejdea și trăiește
Cu fruntea sus.

Dedublarea sa, deși îl aduce la o stare umilă, subumană, nu-l coboară totuși la o ultimă *„deznădejde de pe urmă"*, ci îi întărește credința în „dublul folositor joc":

O, lume, lume
De n-am avea puterea să urâm
Ciudata rânduială, niciodată
Nu ne-am mai resemna să-mbătrânim!

Edgar își pune arta dedublării în slujba Binelui. Prin faptele sale, el se arată a fi dintre cei în stare a schimba lumea, „*ciudata rânduială*". Pe când faptele unui personaj negativ dedublat (chiar și un autodedublat ca Leontes din **Poveste de iarnă**, un ipohondru, bătaia de joc a Geloziei, căci i se năzărește că soția îl înșeală, nu este chiar o excepție) mențin și adâncesc „*ciudata rânduială*", el nefiind ceea ce pare a fi, punându-și diferitele forme ale seriei de dedublări în slujba Răului, adică a esenței sale adevărate. Faptele unui personaj pozitiv constrâns să se prefacă sunt, în schimb, revoluționare, căci sunt puse, cum am spus, în slujba Binelui. Un mârșav dedublat își tăinuiește faptele, le ascunde de ochii lumii, pe când un dedublat care, în orice faptă, își păstrează aceeași esență, luptă să scoată adevărul la lumină. Edgar se deghizează nu pentru a-și tăinui esența, structura sa de om drept și bun, ci pentru a și-o pune în valoare în orice împrejurare și pentru a și-o scoate la iveală în momentul cel mai potrivit, momentul adevărului! El nu-i minte decât pe cei necinstiți, pentru a-i demasca. Deci „minciuna" lui este un fel mascat de a fi al adevărului. Ca atunci când Edgar nu-și dă numele și rangul ducelui de Albany, unui trădător. El își răpune în luptă dreaptă opusul, pe Edmund. În fine, prin glasul lui final, cu care se încheie piesa, Shakespeare transmite parcă mesajul său lumilor viitoare, cărora le prevede o viață mai bună:

În cumpănă cu atât de grele vremuri
Voi spune-acum ce simt, nu ce se-nvață:
Bătrânii-au suferit, că te cutremuri;
Noi, tinerii, trăi-vom altă viață.

F. Regula negării negației sau a finalurilor deschise

Această replică luminoasă prin versu-i final, cu care se încheie **Regele Lear**, această speranță pe care și-o pune Edgar într-o lume mai bună, este o aparentă revenire la momentul de început al piesei când Lear își împărtășește „*un tainic gând al nostru*“, vrând să scuture:

De pe spinarea vârstei, griji și treburi,
Lăsând-le pe alți grumaji, mai tineri...

Dar această speranță i-a fost năruită. Nici vorbă „*Ca-n tihnă pașii să ni-i îndreptăm/ Târâș spre moarte*“. La tihnă, i s-a răspuns de către „*alți grumaji, mai tineri*“ cu chin, zbucium, suferință etc. Desigur, acești tineri se numesc Regan, Goneril, Cornwall, Edmund, Oswald. Cu toții, deci, niște prefăcuți, capabili de un „*dublu mârșav joc*“. Și Edmund visează o „*altă viață*“. O viață însă ridicată pe crime, trădări și înșelăciune. Și el spune:

Cei tineri vin la rând, așa e roata.

Dar este concluzia unei fapte ticăloase: o spune după ce a hotărât să-și vândă tatăl, pentru a-i lua moșia! Când Edgar spune „*noi, tinerii*“, evident că nu se referă la „tineri“ ca Edmund. Și nici Lear nu credea că-și dă regatul pe mâna unor „*mârșavi tineri*“, ci nădăjduia că ei sunt asemenea Cordeliei. Ceea ce Kent a văzut în niște prefăcute ca Regan și Goneril, n-a văzut Lear. Lear a vrut tihnă. Și totul în sufletul lui prevestea tihnă. Dar roata s-a schimbat brusc, apărând contrariul tihnei. Prin regula contrariilor și cea a dedublării, mai ales, asistăm la o luptă între extreme care se sfârșește cu moartea tragică a Cordeliei, a lui Lear, Gloucester, Regan, Goneril... Iar Kent e și el pe cale... Deci cercul s-a închis! Tihna a fost negată de zbucium. Teza de antiteză. Într-adevăr, „*Bătrânii-au suferit, că te cutremuri*“! Și-acum, în final, „sinteza“, întoarcerea aparentă al nădejdea pusă-n tihnă de către Lear, negarea antitezei, a Răului, a Tragediei, saltul, de fapt, către o nouă tihnă, deschiderea, finalul deschis către speranță, către previziunea

anunțată de un tânăr ca Edgar! Da, un bătrân ca Lear poate să-și lase cu nădejde regatul *„pe alți grumaji, mai tineri“*, cum sunt cei ai unuia ca Edgar. Și se poate încrede într-o „presimțire“ ca cea a lui! Toate faptele îi sunt temei și chezaș simțirii sale. Deși, ceea ce simte acum, se află *„în cumpănă cu-atât de grele vremuri“*. Altfel nici n-ar putea avea loc previziunea anunțată de un tânăr ca Edgar! Cu toate că ceea ce „simte“ el, *„nu ce se-nvață“*, urmează unei desfășurări antitetice a faptelor, unei logici lăuntrice, trainice, sănătoase, și deci ne putem închipui acel respiro, acea „epocă de pace“, de liniște, ce vine după Furtună, totuși la fel de ușor ne putem imagina (și istoria ne ajută în acest sens) viitoare conflicte, alte vremuri grele, alte lupte între noi (deși poate aceleași) contrarii, căci lumea dedublată nu s-a sfârșit aici!

Shakespeare folosește în toate piesele sale această *regulă a negării negației* sau *regula finalurilor deschise*. Într-adevăr, fiecare final al pieselor sale este deschis, el consemnând adică o revenire aparentă la starea dintâi. Revenire aparentă deci. În fond, saltul a fost făcut. După ce conflictul a avut loc, apele par a se fi limpezit. Totul pare adică ca mai înainte, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat! E o falsă impresie, căci știm bine că s-au întâmplat atâtea! A murit o lume sau s-a schimbat o lume. Au fost morți sau au fost nunți. Și cu toate acestea, finalul e deschis, în sensul că nimic nu ne garantează – cunoscând infraestetica lui Shakespeare – că totul s-a oprit aici, că adică luptele nu vor continua, căsătoriile nu se vor desface, că nu vor apare alți mârșavi dedublați, poate și mai și decât cei care au pierit învinși de forțele binelui etc. Am putea spune, dimpotrivă! Istoria se repetă, e drept, cu alte date, de la alt nivel! Alte nume intră în „cadru“. Dar problemele, ca și tiparele, sunt aceleași. Un același mecanism (complex, misterios) toarce firul vieților, al faptelor, al epocilor!

Totul în teatrul lui Shakespeare este o negare a negației, o alternare contrapunctică între continuitate și discontinuitate! Ceva se termină spre a se continua! Sfârșitul unei tragedii înseamnă începutul alteia! Fără îndoială, viața continuă! Dar acest „viața continuă“ are în teatrul lui Shakespeare cel puțin două sensuri evidente: 1) sensul optimist, progresiv, că viața continuă chiar dacă lumea părea că se sfârșește odată cu faptele petrecute, adică atunci când cerul s-a închis; 2) sensul pesimist, că totul se va repeta, că nimic nu s-a învățat din faptele

petrecute, că o luăm mereu de la capăt etc. Primul sens este însă cel dominant. De ce ? Pentru că el este dat de însăşi legea negării negației, care reflectă mişcarea în spirală a lumii materiale, sens pe care îl deducem în opera lui Shakespeare din semnificația lucrurilor, din mesajul neechivoc, aşa cum am văzut că se află, de pildă, exprimat în replica lei Edgar din finalul piesei **Regele Lear**. Toate „semnele" ne fac să credem că viața se va continua într-un tipar înnoit în bine. Semnificația mesajului este clară şi revoluțiile au dovedit-o. În procesul istoric, lucrurile nu s-au întâmplat automat, desigur, aşa cum a presimţit Edgar. Şi ştim că viața a continuat în descumpănirea atâtor grele vremuri. Însă, cum am spus, mesajul contează, adică ceea are semnificație peste timp.

În fine, cel de al doilea sens, sentimentul că lucrurile se vor repeta, că viața va continua la fel ca şi până acum, provine, fără îndoială, din subtextul marelui mecanism shakespearian, din unitatea concepţiei sale, atât a viziunii despre lume, cât mai ales a repetării schemelor, a tiparelor şi regulilor infraesteticii sale, deci din reluarea nuanțată atât a tematicii, a ideilor, a problematicilor, cât şi a mijloacelor dramatice. Repetiția se află la baza teatrului, ca urmaş direct al spectacolului religios, care are ca izvor ritul. Oricine citeşte cu atenţie tot teatrul shakespearian, va fi „sufocat" de această consecvență, de faptul că există o mare asemănare între parte şi întreg, că partea reflectă întregul şi invers, că o piesă o „completează" pe cealaltă, că o temă este continuată în alte piese, că o formulă se repetă ici şi colo, că multe personaje sunt asemănătoare şi că numai Nuanțele diferă. Nemaivorbind de unitatea infraesteticii sale, deci de folosirea cu consecvență a celor şase reguli deduse de noi. Şi atunci nu se va îndoi, nu va mai pune la îndoială, aşa cum se mai întâmplă, faptul că acest teatru n-ar fi opera unui singur autor.

Regula negării negației ne poate dovedi şi mai exact că piesele lui Shakespeare sunt, aşa cum am mai scris, *demonstrații întru ceva* sau, altfel spus, variații pe o temă sau alta, de fapt, o temă sau alta (limitate şi ele la cea a dragostei, a puterii, a prieteniei, a avariției, a geloziei etc.) care se reia din alte puncte de vedere. Astfel, tema puterii este o temă centrală aflată în toate tragediile lui Shakespeare. În **Richard al III-lea** însă, ea este în prim plan, afirmată cu violență, e axul întregului mecanism politic, pe când într-o piesă ca **Othello** se găseşte într-o îmbinare antitetică cu tema geloziei, fiind abordată, deci,

mai nuanțat. Richard, din capul locului, și-a fixat în gând că vrea coroana. Tot jocul lui mârșav e pus în slujba acestui țel. Iago vrea mai puțin, să-i ia locul lui Cassio și să-și bată joc de Othello, răzbunându-se pe fericirea sa (și pentru că, chipurile, s-ar fi urcat în patul lui!). Armele lui Richard le știm. Iago, în schimb, vrea să-și atingă acest scop tainic folosindu-se de credulitatea lui Othello, plasând în prim plan teza piesei:

Să-l fac gelos într-o așa măsură,
Ca mintea să nu-l poată lecui.

Până la un punct, piesa este demonstrația acestei teze. Pe care, mai târziu, Brecht o va transforma în metodă și o va aplica în teatrul său didactic, de pildă într-o piesă ca **Un om = un om**, unde vrea să ne demonstreze cât de ușor un om poate deveni alt om, schimbându-și identitatea. Totul se petrece ca într-o fabulă, cum am arătat în studiul **Transestetica brechtiană**. La Shakespeare, țesătura infraestetică a piesei se află în spusele lui Iago, atunci când ne ia pe noi drept martori ai ticăloșiilor lui. Acest lucru însă se petrece până în momentul când Shakespeare îl părăsește pe Iago, și noi odată cu el, căci autorul nu mai are nevoie de personajul său pentru a ne ține trează atenția; și atunci Iago, depășit de evenimente, cade el însuși în plasa propriilor urzeli. Dar acest fapt nu anulează teza, ceea ce Iago, respectiv Shakespeare, vrea să demonstreze până la un punct, adică exact când cercul s-a închis, deci până când și cealaltă latură a contradicției se „epuizează".

Demonstrația este, așadar, dialectică. Dar în teatrul lui Shakespeare antiteza nu se afirmă decât atunci când însăși teza s-a „epuizat". Căderea lui Iago este antitetică. Însă antiteza nu apare până când latura Răului nu se desfășoară pe de-a-ntregul, până când Răul nu e rău de tot – până nu-și pune adică în mișcare toate forțele –, până când Creatorul nu zice „ajunge"! Abia atunci intră în joc, cu toată amploarea, celelalte forțe, forțele antitezei, ale negării Răului (Emilia, Ludovic, Grațian, Montano). În acest moment, când totul e dat în vileag și Iago cade în plasa propriului său „*mârșav joc*", cercul s-a închis. Însuși Shakespeare nu mai adaugă nimic, în afara faptelor. Când Othello spune (Actul V, scena 2):

Vrei să-l întrebi, te rog, pe monstrul ăsta
De ce m-a prins în lațu-i trup și suflet?,

Iago mai răspunde doar atât:

Nu mă-ntreba nimic. Ce știi ți-ajunge:
De-acum încolo nu mai spun o vorbă.

Debitul verbal al lui Iago afirmat în teză, sfârșește antitetic în tăcere. Muțenia pune capăt „dialogului", fiind arma absolută a Răului. Nici Shakespeare probabil nu știa mai mult despre un astfel de monstru. Căci ce ne spune el desigur că „*nu ne-ajunge*"! Știm prea puțin despre un monstru ca Iago. Doar că-l urăște pe Othello pentru glorie și pentru că-l bănuie, pe nedrept, cum mărturisește Emilia, că a fost în patul nevestei lui. E limpede că nu știm mai nimic despre mecanismul îngrozitor al monștrilor istoriei. Lăuntrul lor îl definim drept geniu al răului. Ei sunt mari psihologi, buni observatori ai mersului lucrurilor și Iago o dovedește din plin. Când și-a terminat „rolul", el tace. Dacă până acum limbuția i-a fost arma principală, dibăcia discursului, iscusința dialogului, acum le ia locul muțenia, care îi înnebunește pe cei ce vor să afle mai mult. A ajuns, deci, la cealaltă extremă, dus de forțele antitezei. „*Antitesele sunt viața*", va spune și Eminescu. Viața își urmează însă cursul. Finalul consfințește prin sinteză alternanța celor două laturi care s-au epuizat. Acesta este, de altfel, și rolul sintezei în teatrul shakespearian: ca totul să fie antitetic, trebuie ca viața să continue. Altfel spus, *dialectica teatrului să urmeze dialectica lucrurilor*. Tragedia s-a sfârșit. Iago va fi supus la cazne, dar e sigur că nu va mai scoate un cuvânt. Grațian va stăpâni avutul maurului. Ludovic va duce „știrile" statului venețian. Iar Cassio va deveni guvernator. Înscăunat ca guvernator al insulei, Cassio va fi cu certitudine mai bun și mai drept decât Othello. Faptele lui o dovedesc. Shakespeare ne dă și aici o pildă de final deschis, de negare a Răului ce s-a făcut, prin afirmarea Binelui. Căci Cassio este o forță a Binelui. Prin urmare, viața va continua mai bine decât a făcut-o până acum. Sensul optimist este evident.

De altfel, acest sens îl găsim fără echivoc exprimat în aproape toate tragediile lui Shakespeare. Forțele Binelui, care triumfă în finalul pieselor,

dau vieţii o deschidere nouă. Richmond pune capăt „războiului celor două roze“ şi se roagă ca urmaşii *„să dea/ Comoara păcii vremilor ce vin,/ Cu zile bune şi-nsorit belşug“*. Este, deci, o revenire la starea de început a piesei. Ea se obţine prin negarea negaţiei, care a fost Richard. Piesa **Henric al VI-lea** se termină printr-un semnificativ respiro! Sătul de crime, tragedii, masacre etc., aflate de-a lungul întregii trilogii, Shakespeare pune în replica finală, pe care o dă Edward însuşi, simbolul păcii, antipodul tragediei, comedia. Ea este chiar sensul vieţii, al bucuriei:

Acum, serbări mărețe să trăim
Şi să vedem jucându-se pe scenă
Frumoase comedii – cât mai plăcute...
Căci sunt acestea desfătări cu care
Regeasca noastră curte se îmbie!
Adio, griji! Sunaţi din trâmbiţi! Fie
Domnia-mi legământ de bucurie!...

Pe această pace şi viaţă tihnită, cum însuşi el o spune din capul locului, îşi începe Richard *„dublul mârşav joc“*. Teza lui este să instaureze *„ciudata rânduială“*, ca astfel să-şi atingă ţelul. Richard este însăşi negaţia acestei vieţi tihnite. El răspunde păcii cu pârjol, cu vrajbă. De aceea, Richmond, opusul lui Richard, negarea negaţiei, visează la *„comoara păcii vremilor ce vin“*, căci a stins pârjolul şi a adus iar pacea:

Lăuntricul pârjol s-a stins; învie
Iar pacea: ţine-o, Doamne, pururi vie!

Shakespeare visează o lume nouă, a păcii şi a vitalităţii. Nu întâmplător finalurile fericite ale comediilor sale şi mai ales mesajele deschise ale tragediilor sunt puse în gura tinerilor. Ei sunt simbolul vieţii care continuă în belşug şi pace. Edgar, Richmond, Cassio, Malcolm etc. sunt întruchiparea Binelui, triumful forţelor sale, simbolul noii lumi! Viteazul Alcibiade, cu gândul la preabunul Timon, care nu putea trăi într-o lume dedublată, încheie astfel piesa:

La spadă lujer de măslin lega-voi.
Războiul însoţească-se cu pacea,
Şi pacea să-l îmbune; fiecare
Leac fie-i celuilalt şi-mbărbătare.
Hai, bateţi, tobe!

Fiecare piesă a lui Shakespeare este o desfăşurare antitetică de la *da* la *nu* şi din nou la *Da*, însă de data asta cu majusculă întrucât este o negaţie a lui *nu* şi un salt dintr-un *da* într-un *da* mai înalt. Dacă *nu* este un moment necesar al legăturii, al dezvoltării, păstrându-l pe *da*, în lupta dintre contrarii, *Da* afirmă unitatea contrariilor, ca nucleu al dialecticii, întregindu-l pe *da* cu noi valenţe. Orice piesă este o demonstraţie întru triumful lui *Da*. Schema este, deci, superioară basmului, unde se află doar înfruntarea între un Da şi un Nu, cu victoria întotdeauna finală a lui Da. La Shakespeare însă *nu* îl învinge pe *da* în timp ce menţine sâmburii antitetici din care se va dezvolta şi va triumfa adevăratul *Da*. Nu este o relaţie simplă, ci una complexă, ca însăşi dezvoltarea în spirală a lucrurilor. Germenii din care se hrăneşte viitorul *Da* se află în *nu*, după cum şi cei ai distrugerii lui însuşi. Fără *nu* dezvoltarea n-ar mai avea loc, deşi pierderea lui *da*, a unui om ca Timon, Lear, Hamlet, Gloucester sau Duncan, este o mare tragedie. De aceea, capodoperele lui Shakespeare sunt ca nişte mari Fabule sau mari Parabole. Ca nişte mari Dialoguri (în sens platonician) despre prietenie, despre dragoste, despre putere etc. Întotdeauna din ele poţi să tragi nesecate foloase, preţioase învăţăminte, ca dintr-o enciclopedie. Şi Shakespeare este enciclopedia cea mai vie a lumii.

Secțiunea a doua

Aici ne vom ocupa de ceea ce am numit *infraestetica explicită* a lui Shakespeare. Acest domeniu circumscrie un aspect mai cercetat de critică și numit de obicei concepția teatrală sau poetica shakespeariană, căci se referă expres la problematica teatrului, în special, și a artei, în general. Termenul de comparație pentru viziunile sale politice, filosofice, sociale etc. îl constituie sfera artei, a artei teatrale îndeosebi, elemente componente ale acestei sfere. Marea originalitate a lui Shakespeare stă tocmai în capacitatea îmbinării armonice a infraesteticii cu Weltanschauung-ul său. Infraestetica implicită, căreia i-am dedus și intuit cele șase reguli, constituie, împreună cu infraestetica explicită, ceea ce am numit infraestetica creației shakespeariene. Desigur că cele șase reguli intuite de noi sunt pârghiile principale ale mecanismului teatrului, axele fundamentale ale creației, ceea ce reprezintă, cu alte cuvinte, laboratorul creatorului, partea nevăzută a muncii sale. Fără îndoială că la cele șase reguli mai pot fi adăugate și altele, dar care într-un fel sau altul sunt strict determinate de ele, sunt ramuri sau subreguli ale uneia sau alteia din regulile principale. Astfel se poate vorbi de o regulă a travestiului, dar care ține de regula dedublării; de o regulă a puterii, conform căreia oricine urcă prin forță va cădea, care face parte implicită din regula negării negației; de o regulă a profetizării, teatrul lui Shakespeare fiind plin de tot felul de profeții, vestitori, oracole, ghicitori, care ține evident de regula contrariilor, căci își conține în ea însăși contradicția, ca și regula blestemului; etc. Pretutindeni unde apare mulțimea, de pildă, ca să ne referim la regula din urmă, în piesele-cronici și în cele cu temă antică în special, găsim caracterizări ca *„nestatornică, mulțimea-aleargă"*, *„gloata schimbătoare"*, care se dă după cel ce are puterea sau chiar crede că are dreptatea, așa cum *„nemulțumiții toți și marea gloată"* trec de partea unui „nedreptățit" ca Pompeius, cu care prilej Cezar definește mulțimea (a nu se confunda cu poporul, a cărui voință e hotărâtoare pentru destinul națiunii, e chiar lege pentru cezari, care par niște clovni pe lângă puterea poporului; vezi în acest sens **Iuliu Cezar**); este vorba, desigur, de Octavian Cezar din **Antoniu și Cleopatra**, care spune referitor la esența mulțimii (Actul I, scena 4):

Istoria, încă din sorginţi ne-nvaţă
Că cel ce s-a-nălţat, iubit de gloate
A fost când jos căzu; şi prăbuşitul,
Lipsit de dragostea ce-o meritase,
O dobândeşte iar când nu conduce.
Mulţumea-mi pare-asemenea cu floarea
De nufăr rătăcind pe ape: valul
O poartă sus şi jos, însă zbătaia
O smulge şi cufundă pân' la urmă.

Aşadar, departe de noi gândul de a fi „epuizat" prin intuiţie creatoare toate regulile infraesteticii shakespeariene. Interesantă rămâne utilitatea unei astfel de cercetări, a cărei fructuoasă introducere, vrem să sperăm, o facem noi aici. Să vedem acum ce alte roade ne oferă infraestetica explicită a lui Shakespeare.

Lumea ca teatru

La baza concepţiei teatrale a lui Shakespeare, care, în acelaşi timp, înseamnă şi concepţia sa despre lume, stă relaţia socio-filosofică lume-teatru. E o relaţie antitetică prin care lumea este văzută ca teatru şi teatrul ca lume, aşa cum spune în **Cum vă place** Ducele surghiunit la vederea nefericitului Orlando:

Aţi văzut? Nu suntem singurii nefericiţi.
Căci în nemărginitul teatru-al lumii
Se joacă întâmplări mai dureroase
Decât pe scena noastră.

În continuare, Shakespeare, prin gura lui Jacques filosoful sau melancolicul, ne dă imaginea completă a acestei relaţii lume-teatru, respectiv oameni-actori, viaţa omului fiind ca o intrare şi o ieşire a actorului din scenă, pe parcurs însă jucând mai multe „roluri", şapte, câte acte are „piesa" (Actul II, scena 7):

Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rândul fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste.

Și Shakespeare enumără apoi rolurile: omul „*întâi e prunc*", „*școlar apoi*", „*pe urmă-ndrăgostit*", „*soldat*" vine la rând, „*judecător apoi*", „*ciorapi de lână poartă-n vârsta-a șasea*", și, în fine:

În scena cea din urmă care-ncheie
Peripețiile acestui basm,
E prunc din nou, nimic nu ține minte,
Dinți n-are, n-are ochi, nici gust – nimic.

Viața omului, așadar, e ca un spectacol, cu „ridicare de cortină", intrare în „scenă", rolul 1, apoi 2... ieșirea din scenă, urmată de lăsarea cortinei! Desigur, aici este descris cel mai fericit caz, când omul moare de bătrânețe. E ca într-un basm. Și Shakespeare vede nu numai viața ca un basm, ci și teatrul, cum vom arăta. Dar omul poate „ieși din scenă" fără să apuce să joace două sau trei roluri și chiar mai multe. Existența lui e ca o peripeție, ca o aventură care se poate termina cu bine sau nu. E un fel impropriu de a spune „se poate termina cu bine". Căci și într-un caz și în celălalt, el tot acolo ajunge, tot „iese din scenă". E vorba de ieșirea finală și definitivă. Pentru unii contează cum ies de pe scena lumii, altora le este tot una. Am văzut ce crede Hamlet: „*De vreme ce nici un om nu știe ce lasă în urma lui, nu e totuna dacă pleacă mai devreme?*"

Hamlet a evocat însă legile peripeției, ale hazardului. „*Totul e să fii pregătit*", asta contează pentru el (într-o lume a dedublării, a nesiguranței!). Dar Jacques a ales, în basmul pe care îl descrie, un om obișnuit, iar Hamlet este un om neobișnuit. Și oamenii obișnuiți, orice s-ar spune, joacă roluri pe alte scene din „*nemărginitul teatru-al lumii*", iar nu pe scena shakespeariană. Mai potrivită cu această „scenă" este imaginea pe care ne-o face Shakespeare în **Timon din Atena** despre mecanismul istoriei, în chip de Fortuna, care prezidează spectacolul

contradictoriu al lumii şi rolurile atât de osebite jucate, conform regulii contrariilor, de acelaşi om (vezi Actul I, scena 1):

POETUL

Ascultă.
Pe-un munte falnic am închipuit
Fortuna, stând pe tron; iar jos, în vale,
Se-nşiră, bune, rele, firi şi firi
Ce se căznesc să urce tot mai sus
Pe faţa lumii noastre; printre cei
Ce-o sorb din ochi pe milostiva doamnă
E-un om ca Timon, căruia Fortuna
Îi face semn cu mâna ei de fildeş.
Prin vraja ei, toţi foştii lui potrivnici
Sunt robi acum şi fameni.

PICTORUL

E cu tâlc.
Fortuna, tronul, muntele şi omul
Chemat din gloata celor ce, din vale,
Îşi pleacă fruntea muntelui râpos
Suind spre fericire, cred că-mbie
Şi arta mea.

POETUL

Ascultă mai departe:
Toţi cei ce până ieri i-au fost tovarăşi
(Şi unii chiar l-au întrecut), cu grabă
Pioase şoapte-i toarnă în urechi,
Zeifică şi scara şeii sale,
Şi aerul prin el îl sorb.

PICTORUL

Şi-apoi?

POETUL

Când sub îndemnul toanelor, Fortuna
Își zvârle-n hău iubitul, toți ciracii
Ce-n urmă-i s-au urcat spre culmi pe brânci,
Să se prăvale-l lasă și nici unul
Nu-l însoțește-n prăbușirea lui.

PICTORUL

E-atât de-obișnuit!
Pot să-ți arăt o mie de tablouri
Ce zugrăvesc mai viu decât cuvântul
A soartei vremuiri. Cu toate-acestea,
Nu-i rău să vadă Timon ce-a văzut
Și-un ochi de rând: picioarele pe creștet.

Artistul

Creatorul închipuie un „spectacol" al lumii în care el joacă chiar rolul Fortunei sau al Timpului, ca în **Poveste de iarnă** (Actul IV):

Răsfăț de-o clipă, veșnic încercare
La buni, la răi, blestem și-mbărbătare,
Greșind, dar și-ndreptând, străbat în zbor
Eu, Timpul, iarăși, șirul anilor.
Nu mă huliți că-n aprigu-mi avânt,
Ani șaisprezece-i las făr' de cuvânt,
Că-mi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
Și legi, și datini, și-alte noi să dărui.
Să trec deci cum sunt azi și-am mai trecut
Nainte de-al zidirii început
Și, martor la prefacerea lumească,
Să văd tot ce va fi să se mai nască,
Să sting prezentul plin de foc, să pară
În spusa mea un basm de-odinioară.
Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn

Şi clipe-atât de grabnice să torn,
Că tot ce-a fost să vi se pară vis.

Creatorului îi stă în puteri tot ceea ce îi stă şi Istoriei. El ia pildă de la ea, de la legile ei schimbătoare, şi chiar o şi întrece. Pictorul şi Poetul zugrăvesc chiar subiectul piesei. Ceea ce urmează, îi confirmă şi nu mai rămâne să aflăm decât morala Fabulei. Aşa se întâmplă în viaţă, un asemenea spectacol poate zugrăvi şi artistul. Creatorul face din teatru, respectiv din artă, o lume după chipul şi asemănarea lumii văzute ca spectacol. El este stăpân deplin pe soarta personajelor sale. Poate să-l „scoată" pe Claudius din scena lumii acum sau mai târziu, să se întoarcă în timp sau să sară peste timp, să simtă ceea ce simte un om de rând, „*picioarele pe creştet*", dar şi ceea ce simte un tiran. Artistul poate să întreacă sau să nu întreacă „*măsura lucrurilor fireşti*". Hamlet le cere actorilor să n-o întreacă, dar el o întrece. Însă Creatorul îl judecă prin gura lui Fortinbras şi, o dată cu aceasta, spune şi adevărul despre „*tragica poveste*":

Luaţi trupurile. Locul le-ar fi fost
Pe-un câmp de luptă; n-au aicea rost.

Fortinbras e tânărul, simbolul păcii ce va veni, el este, aşa cum *prezice* şi Hamlet cu voce de moarte, alesul. Creatorul se detaşează deci în final, conform regulii negării negaţiei, de povestea sa, povestea lui Hamlet, şi, deşi tragedia este mare, cumplită, totuşi el, ca în toate finalurile tragediilor sale, rămâne fidel propriei infraestetici: priveşte înainte, vizează binele viitor, căci viaţa continuă, şi are o atitudine profund realistă: el vede cu ochi lucid „sensul" faptelor ce „*n-au aicea rost*", căci sunt fapte nebărbăteşti, laşe, trădătoare, de intrigi şi bârfeli, care fac şi mai absurdă moartea lor. Din miile de scene ale lumii, nu aceasta s-ar fi cuvenit să fie scena unde să „joace" Hamlet. Din toţi cei morţi, numai el e vrednic – aşa cum spune Fontinbras – „*căci dânsul,/ În cuvenitu-i loc, de bună seamă/ S-ar fi purtat regeşte*".

Aşa vrea deci Creatorul: ca opera sa să-şi conţină, ca în finalul piesei **Hamlet**, o parte din judecăţile de valoare, chiar judecata cheie pentru înţelegerea întregii piese, respectiv a vieţii ca spectacol. Această

putere a Creatorului, a Geniului, își are izvorul în concepția sa despre lume, pe de o parte, și în aceea despre rosturile artei, pe de altă parte. Dar Shakespeare știe că această putere asupra lumii ca spectacol nu înseamnă manifestarea și înțelegerea geniului ca atare decât în cadrul *comunicării*. Cum poate o minte atât de colosală, care îmbină regula cu lipsa de reguli, măsura cu lipsa de măsură, credibilul cu incredibilul etc., care înseamnă, cu alte cuvinte, însăși reflectarea istoriei în mișcarea ei antitetică, cum poate să aibă audiență și înțelegere? Care sunt, altfel spus, mijloacele ce fac posibilă o asemenea *comunicare*, ca Geniul să se înțeleagă cu Omul de rând?

Funcția închipuirii

Dar să iertați, vă rog,
Nevrednicului cuget ce-ndrăznește
S-aducă o poveste-atât de mândră
Pe-aceste biete scânduri. Cum se poate
Să-ncapă-într-un asemenea coteț
Nemărginirea șesurilor Franței,
Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim
Atâtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul
La Azincourt? Iertați! Când pe-un locșor,
Un gârbov semn arată-un milion,
Atunci și noi, doar nule-n marea sumă,
Să vă-n-miim puterea-nchipuirii.

Numai în piesa **Henric al V-lea**, din care am citat acum, Shakespeare, cerând îngăduința să fie el Corul, evocă în debutul actelor această forță extraordinară, *închipuirea*! Care este mijlocul fundamental al dialogului teatru-spectatori. Spectatorului i se cere să *„împlinească cu gându-aceste lipsuri/ Și-n fiecare om văzând o mie,/ Vă plăsmuiți închipuite oști*“. Și mai departe:

Cât despre cai, priviți-i cum 'și-nseamnă
Copita mândră-n reavănul pământ.

Că trebuie cu mintea să-mbrăcaţi
Pe regi în za, purtându-i ici şi colo,
Sărind deasupra veacurilor scurse,
Strângând a vremii trudă într-un ceas.

Spectatorului i se cere, deci, putere de generalizare, imaginaţie, fantezie creatoare, dar şi, cum vom vedea, cunoaşterea vieţii şi a istoriei. Shakespeare nu vrea să-l ia pe spectator prin surprindere, el îl „avertizează“, punându-l în gardă cu tot ce are de gând să facă:

Din Londra regele-a plecat, iar scena,
Dragi spectatori, e-acuma la Southampton.
Acolo, deci, e teatrul, locul vostru.
Vă vom purta de-acolo până-n Franţa,
Şi teferi înapoi vă vom aduce.
Iar ca să treceţi bine-ngusta mare
Vom descânta-o, n-aibă supărare
Nici un stomah cu-a noastră înscenare,
Iar piesa vi-o vom pune dinainte
Când regele-a plecat, nu mai nainte.

Şi tot astfel, spectatorilor li se cere: „*Vă-nchipuiţi că l-aţi văzut pe rege...*“; „*Lăsaţi-vă în voia-nchipuirii*“; „*Vedeţi-i cum se caţără...*“; „*Auziţi poruncile*“; „*Uitaţi-vă la velele de in*“; „*Priviţi în gând*“ (măreaţa flotă), „*Urmaţi-o dar, urmaţi-o! şi vă prindeţi/ De pânzele acestor năvi cu gândul*“; „*La lucru gândul: iată un asediu...*“ „*Vă-nchipuiţi acum un timp în care/ Crescânde bezne...*“; „*Şi-acuma teatrul nostru-i câmp de luptă...*“; „*Priviţi,/ şi-n mintea voastră, dintr-o parodie/ Isprăvi aievea pot să reînvie*“; „*Pe rege-acum îl ducem spre Calais./ E-ajuns acolo. L-aţi văzut. Şi-acum,/ Pe-aripi de gând purtaţi-l peste mare*“; „*Lăsaţi-l să debarce şi priviţi-l*“; „*Şi gândul are paşi atât de mari,/ Că-l şi vedeţi în minte-acum la Blackheath*“; „*Şi-acum, priviţi,/ De gândul meşter grabnic făurite,/ Mulţimile...*“; „*Sărim tot ce s-a mai putut petrece*“; „*Acolo se cuvine să-l urmăm*“; „*Şi iar vă chem să fiţi.../ Cu ochii minţii pe pământ francez*“ etc.

Puterea închipuirii este puntea de legătură care îl leagă pe artist de spectator și invers. În general, închipuirea solicită mai ales două simțuri: văzul și auzul, simțurile teoretice sau estetice, cum le numește Hegel, ale omului. Shakespeare își îndeamnă spectatorii cu: „*Priviți*" și „*Auziți*". El îi îndeamnă, de fapt, să fie coautori ai piesei, să închipuie cu gândul un spectacol audio-vizual de natură cinematografică. Shakespeare prezintă pe „*aceste biete scânduri*" o piesă de teatru, iar spectatorului îi cere să „vadă-audă" un film! Fără îndoială că dacă ar fi existat astăzi, Shakespeare ar fi fost un mare cineast. El își închipuia un tip de spectacol pe care numai arta filmului, prin montajul ei complex, i-l putea satisface. Ecranizările după piesele lui Shakespeare, în număr de 633 la finele anului 2005, sunt o mică dovadă în acest sens. O mică dovadă am spus, pentru că nici o ecranizare după Shakespeare, fie ea făcută de clasici ca Laurence Olivier, Welles, Zeffirelli sau Kozânțev, fie de moderni ca Baz Luhrman, John Madden sau Kenneth Branagh, nu se ridică la valențele spectacular-filosofice ale operei lui, care rămâne în esență teatru. Căci Shakespeare e un mare dramaturg care a gândit cu mijloacele specifice artei teatrale, și nu un mare cineast, cum probabil ar fi fost azi, și dacă ar fi fost, poate că s-ar fi simțit mândru să semneze **Cetățeanul Kane, Ivan cel Groaznic** sau oricare din filmele lui Visconti sau Fellini. Cu siguranță că filmele pe care le-ar fi semnat n-ar fi arătat ca piesele sale. Altele ar fi fost mijloacele. Toate ecranizările după opera sa, făcute până în prezent, puse față în față cu piesele sale sunt mult mai sărace: ori sunt teatru filmat, ori adaptări libere, prețioase. Ceea ce-i lipsește unei astfel de ecranizări – fapt care ține de natura filmului, prea dependentă de evoluția mijloacelor tehnice –, este tocmai posibilitatea pe care o oferă teatrul spectatorului, aceea de a-l face coautor al spectacolului, de a-i solicita participarea vie, directă, de a crea, deci, *hic et nunc*, o adevărată comunicare, un dialog nemijlocit.

Henric al V-lea, filmul lui Laurence Olivier, este poate ecranizarea cea mai izbutită a piesei cu același titlu a lui Shakespeare, întrucât actorul englez a păstrat prologurile și a solicitat spectatorului aceeași participare vie, făcând același apel la închipuire, păstrându-se prin urmare în litera și spiritul piesei lui Shakespeare. Filmul este izbutit pentru că e teatru filmat. Din păcate, între textul lui Shakespeare și spectator se află pelicula, cu tehnica ei rece, astăzi depășită. În epocă însă,

ecranizarea a fost o noutate, să auzi prologurile ca la teatru. Paradoxal, dar aici stă valoarea acestui film. Olivier a ştiut că esenţa artei lui Shakespeare este legată de comunicarea specifică acestui teatru, de tip didactic, în sensul înalt al acestui cuvânt. Ca harul de geniu, cu care l-a înzestrat Dumnezeu, să fie înţeles, Shakespeare s-a folosit de infraestetica sa explicită. La fiecare pas îi dă spectatorului explicaţii, îi dă „pre limba lui" cheia înţelegerii acţiunii şi a sensurilor legate de ea. Alteori îl lasă singur să înţeleagă, să deducă, cu alte cuvinte, să participe.

Unul din mijloacele prin care Shakespeare îi face spectatorului această educaţie aleasă, este deci „*puterea închipuirii*", faptul că el se bazează tocmai pe această capacitate fundamentală a omului, care este închipuirea, gândul cu aripi de vis, ochii minţii, imaginaţia, puterea de generalizare, fantezia creatoare etc. Cum am văzut însă, apelul la închipuire înseamnă totodată apelul la *gândirea* spectatorului, la acea participare care să-l facă cu adevărat coautorul spectacolului.

Participarea conştientă

Participare înseamnă implicare şi distanţare în acelaşi timp. Posibilitatea de a uita de tine, de a fi prins de închipuire, dar şi de a reveni la sine, de a te distanţa de convenţie. Capacitatea, deci, de a te „lăsa în voia închipuirii" şi de a-ţi pune în acelaşi timp mintea la contribuţie: „*La lucru gândul*"! Tot teatrul lui Shakespeare este o metodă de educare aleasă a publicului, el având o funcţie marcat formativă. Metoda aceasta o va imita, întru totul aproape, Brecht mai târziu. Shakespeare vine către spectator şi, cu mijloace deloc şcolăreşti, didacticiste, ci, dimpotrivă, foarte rafinate, altfel spus, cu mijloace infraestetice, face publicului spectator o adevărată educaţie estetică. Îl învaţă să participe conştient la creaţie! Or, aceasta este tot una cu a-l învăţa să cunoască regulile teatrului, a-l face să ştie să distingă convenţiile spectaculare. Tot timpul îl conduce, îl testează, îl consultă, îl cheamă, îl respinge, îl ia ca martor, îl învaţă să urască sau să iubească, cu un cuvânt, îi dă posibilitatea de a se transpune în pielea Creatorului, dar şi, totodată, de a se gândi la pielea sa, de a se privi altfel pe sine şi, în fond, de a înţelege poate mai bine lumea în care trăieşte.

Când Richard vine la rampă și spune: *„Mi-am pus în gând să fiu un ticălos“*, ce trebuie să înțeleagă spectatorul? Că trebuie să-l „urmeze“ pe Richard sau nu? Să fie părtaș la mârșăviile lui, cucerit de consecvența logicii de fier a Răului, sau să-și ia „măsuri de precauție“, să vadă, să aștepte, să-și conștientizeze, așadar, reacțiile? Ce să înțeleagă el din faptul că pas cu pas Richard i se confesează, îl ia drept martor al faptelor, al *„mârșavului dublu joc“*, și-i încredințează tainele cele mai ascunse? Ce vrea, de fapt, autorul de la el?

Nimic mai simplu: Să participe conștient la creație! Să înțeleagă că, în fond, aici este vorba de o *convenție necesară* (rafinat-spectaculară, e drept, nu chiar dată de-a gata, ca în **Henric al V-lea**, de pildă). Așadar, spectatorul – pentru a înțelege *demonstrația întru ceva* – va trebui să participe conștient la *dinamica vicleniei* lui Richard, un fel de joc subtil între logic și ilogic, în care ilogicul este prezentat ca logic. Acest fapt nu se poate realiza decât în prezența spectatorului. Și Shakespeare are nevoie deci – pentru a realiza infraestetic această *viclenie* – de spectator. Și dacă el lipsește, îl inventează. Inventează un spectator ideal, cum era el la originea teatrului, în **Misterele de la Eleusis**. Shakespeare *știe* acest lucru, pe când spectatorul mai puțin sau deloc. El trebuie inițiat. Trebuie învățat să participe conștient. Când va învăța, sigur opera își va atinge țelul cel mai important al ei, căci sensurile sale vor fi înțelese și *demonstrația* nu va fi în gol, ci cu adevărat va fi *întru ceva*!

Prin urmare, ce vrea Shakespeare de la spectator când Richard i se adresează direct cu: *„Mi-am pus în gând să fiu un ticălos“*? Să înțeleagă faptul că totul se bazează din capul locului pe o *convenție* (necesară), că în spatele atitudinii aparent paradoxale a lui Richard se urmărește ceva. Ce? Să i se arate că Richard e u ticălos, într-adevăr, așa cum declară? Dar un „adevărat“ ticălos, adică unul din viață, niciodată nu va striga în gura mare că-i un ticălos și nici nu va destăinui ce intenții criminale are!

Așadar, își va zice probabil spectatorul – și acesta e un prim pas important al participării sale conștiente – aici e un dedesubt, o „capcană“, se urmărește un scop, sigur ceva nu-i în regulă... E cumva o cursă, vrea să mă păcălească cineva? Dar stai, ăsta din fața mea e un personaj, nu un om! Și totuși, de ce acest personaj spune tot ce gândește, și

gândeşte ca un ticălos, şi chiar făptuieşte ce spune?! Desigur, e un ticălos ieşit din comun, neobişnuit, un tipar al Răului, va înţelege spectatorul mai apoi. De ce Richard este numai în faţa mea el însuşi, fără mască, iar faţă de celelalte personaje poartă măşti? Ce trebuie să fac deci? Să aştept?

Richard o ia înaintea tuturor. Este cel dintâi care aduce vestea morţii lui Clarence, este cel dintâi care dă poveţe, care precede cu vorba faptele etc. Şi tot el, ca un om cu mare experienţă de viaţă, vine şi îmi vorbeşte despre viclenia lumii, despre răul din societate, şi mă pune în gardă în acest sens. Şi tot el se autoînvinovăţeşte şi recunoaşte că pare ceea ce de fapt nu e. Se poartă cu noi de parcă ar fi un om bun la spovedanie! El este un dedublat printre personaje, dar în faţa mea nu, odată ce-mi mărturiseşte că-i un dedublat! Sau aceasta este chiar esenţa vicleanului: să pară sincer? În felul acesta, oare Richard nu vrea să se dezvinovăţească, nu vrea să-l absolv poate de orice vină, de orice păcat?! Vine la mine cu tot felul de „teorii" şi vrea să-l înţeleg! Da, asta urmăreşte el, să-l înţeleg! Căci dacă l-am înţeles, e sigur, probabil, că l-am şi iertat! Acesta-i, în fond, un fel mârşav de disculpare...

Şi gândurile spectatorului se desfăşoară astfel în continuare dacă urmează indicaţia: *„La lucru gândul!"*. El nu numai că participă prin implicare, urmându-l cu închipuirea pe Richard, cât şi prin ceea ce vede şi aude că se petrece pe scenă, dar şi prin distanţare, latura conştientă a participării. Participarea e o unitate contradictorie între afect şi intelect. Când spectatorul se lămureşte ce e cu Richard, când pricepe tipul respectiv de convenţie, atunci are loc adevăratul *efect de distanţare*, cum va numi Brecht acest fenomen. La Shakespeare însă, metoda aceasta e mai elastică, mai rafinată, actorul e una cu personajul, trăirea e mai vie. E un mod infraestetic de distanţare, pe când la Brecht este unul didactic, ca o replică la „munca actorului cu sine însuşi" preconizată de Stanislavski.

Folosind convenţia dedublării, a destăinuirii gândurilor diabolice făcute spectatorului de personaje ca Richard, Iago, Edmund etc., Shakespeare îşi defineşte teatrul ca participare deliberată a spectatorului. Distanţarea se recunoaşte infraestetic la tot pasul şi faptul ca atare nu permite spectatorului să se implice total, uitând de sine, în desfăşurarea acţiunii: în felul acesta, scopul teatrului e unul etic, superior moral, căci

spectatorului i se facilitează chiar din capul locului participarea, prin înțelegerea prevestirilor, deosebirilor și asemănărilor, tuturor contradicțiilor, ajutat fiind mai ales să distingă răul de bine. Și el este „obligat" să fie de partea binelui tocmai pentru că, paradoxal, „uneltește" împreună cu unul ca Richard sau Iago. Or aceasta este dialectica cunoașterii, care implică înțelegerea, și ea înseamnă, în cazul respectiv, ruperea de Rău, părăsirea lui o dată ce intră în joc forțele binelui. Adevărata înțelegere nu poate duce la iertarea ticăloșiilor unuia ca Richard, la absolvirea de păcate! Dimpotrivă! Dar, totodată, spectatorul astfel inițiat nu va mai confunda personajul fictiv, tiparul Răului, cu un ticălos real. Acesta e câștigul fundamental. Adică: înțelegând *convenția necesară*, spectatorul îl va suporta cu plăcere (estetică) pe Richard și faptele lui odioase. Atunci, poate, nu Othello i se va mai părea naiv, ci însuși Iago.

Măria sa, spectatorul

Perenitatea teatrului shakespearian, forța sa de penetrație, popularitatea de care se bucură, veșnica sa tinerețe vin în cea mai mare măsură din marele său respect pentru spectator, mai exact, din talentul enorm pe care Shakespeare l-a pus în slujba găsirii celor mai adecvate, fascinante și tulburătoare căi de comunicare cu spectatorul, și, de asemenea, din faptul că la baza infraesteticii sale, a concepției lui despre teatru, stă participarea conștientă a spectatorului, cu parte egală la creație, la realizarea artei spectacolului. Această concepție este „trădată" de urme infraestetice explicite ca: „*La lucru gândul*", „*Priviți, în gând*", „*Urmați-o dar, urmați-o... cu gândul*" etc. Autorul cere deci sprijin total spectatorului, și afectiv, și intelectual. Dacă lumea este văzută ca spectacol și teatrul trebuie văzut ca lume. Or, arta își dovedește „slăbiciunea", ea este o proiecție reflectorie limitativă și limitată, o „mutilare" a continuității lumii. Shakespeare știe că o reflectare adevărată nu se obține decât prin participarea vie a spectatorului, că spectacolul nu se *naște* decât în *prezența* lui. Și nu o prezență în sine, neutră, statică, ci una vie, dinamică, conștientă. Atunci arta este în *întregime* ea însăși, teatrul respiră, trăiește, e o lume!

Şi totul vine din marea încredere pe care o are Shakespeare în capacitatea de participare, cu închipuirea, cu gândul, a spectatorului. Shakespeare îi acordă spectatorului iluzia adevărată şi vie că fără el, fără ca el să *„împlinească cu gându-aceste lipsuri“*, spectacolul nu ar fi întreg! Shakespeare a prevăzut, deci, infraestetic această co-participare, dându-i deplina satisfacţie spectatorului că este coautor al creaţiei! În cazul unei ecranizări, precum cea a lui Laurence Olivier cu **Henric al V-lea,** această satisfacţie e mult diminuată. Într-adevăr, şi acolo ni se spune despre flotă: *„Urmaţi-o dar, urmaţi-o! Şi vă prindeţi/ De pânzele acestor nävi cu gândul“*. Numai că imaginea ne arată flota şi navele ei, spectatorul le vede (pleonastic) pe ecran, spectatorul de teatru, cel care trebuia să se prindă *„de pânzele acestor nävi cu gândul“* a murit, lui i se oferă acum o imagine de-a gata, el nu mai participă cu gândul, cu puterea închipuirii, nu mai trăieşte satisfacţia de a fi coautor al creaţiei, căci a devenit comodul spectator de film, unde mai mult primeşte decât dă, iar uneori nu i se cere să dea nimic.

În schimb, la teatru, Shakespeare nu-l lasă o clipă în pace, nu-l scapă din mână, nu-l lasă să stea liniştit pe scaunul său. Mereu îl solicită afectiv şi intelectual, mereu îi cere – şi o face în chipul cel mai nemijlocit cu putinţă – să fie aici şi acum. Arta spectacolului modern, învăţând această lecţie a infraesteticii shakespeariene, merge până acolo încât îl înglobează pe spectator în spectacol, făcând să dispară graniţele dintre scenă şi sală! Modestia Geniului se vede în relaţia sa cu spectatorul. Shakespeare nu are un alt stăpân decât pe el, pe spectator. Spectatorii sunt aceia care îl judecă, de aceea marea sa rugăminte, ceea ce le cere el cel mai mult şi mai mult, este bunăvoinţa lor:

Şi drept prolog vă cer bunăvoinţă:
Să fie piesa noastră ascultată
Cu gând senin şi blândă judecată.

Iar la Epilogul piesei **Henric al V-lea,** Shakespeare repetă rugămintea din prolog:

Poveşti de-acestea au mai luat fiinţă
Pe-a noastră scenă. Fie deci primită
Şi cea de astăzi cu îngăduinţă.

Ni se poate replica faptul că acesta este un mod subtil de a-i câștiga pe spectatori, dar mai ales de a câștiga bunăvoința Cenzurii vremii, așa cum au procedat mai toți artiștii, care își închinau piesele protectorilor lor, precum făcea Racine. Nimic mai fals când ne gândim la Shakespeare, căci el și-a făcut un *program estetic* din acest mod de comunicare cu spectatorul, și pe care îl găsim – exprimat fie implicit, fie explicit – în numeroase urme infraestetice ale operei sale. El a făcut din coparticiparea spectatorului *un mod de a fi al teatrului*, un mod de a exista al creației sale și care dă specificul acestei creații. Cu alte cuvinte, creația lui Shakespeare trăiește tocmai prin acest mod infraestetic de a prevedea – „măsura" e conținută în replici, monologuri dialoguri etc. – tipul specific de comunicare cu spectatorul. Ceea ce, așadar, cere Shakespeare spectatorilor săi nu este un „subterfugiu", ci face parte implicită din creație, din stilul operei sale, din originalitatea ei. Acest dialog continuu cu spectatorul – prin intermediul creației –, constituie dimensiunea fundamentală a concepției sale despre teatru, și presupune participarea conștientă a spectatorilor. Or, ea nu poate exista atâta timp cât nu există un sentiment reciproc de prețuire, de venerație, ca un har al cinstirii Creației. În ceea ce îl privește, Shakespeare îl avea din plin, dăruindu-l cu sârg și spectatorilor, și teatrului, și actorilor săi:

O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească.

Teatrul nu este o lume oarecare, ci un regat. Actorii sunt prinții lui, iar regii – spectatorii. Măria sa, spectatorul. El este cel care întregește cu spor munca „*nevrednicului iconar*", ce se străduiește să-i „restituie" o lume care nu prinde viață decât prin prezența sa:

Deci tot omul,
Și nobil și de rând, să vadă poate
Cum dat-am eu, nevrednic iconar,
Ceva din al lui Harry chip, în noapte.

Prin urmare, tot omul – şi nobil şi de rând – este Spectatorul lui Shakespeare. Acestui spectator – fără discriminare – el îi acordă întreaga deferenţă şi-i cere să-l asculte *„cu gând senin şi blândă judecată“*. Căci aici stă adevărata putere în aprecierea unei piese, în acest calm echilibru se găseşte obiectivitatea judecăţilor de valoare. Însă Shakespeare îi cere această „îngăduinţă“ – *„bunăvoinţa pentru o piesă bună“* – nu ca un *„milog“*, ca un umil, ci cu autoritatea unuia care cere totodată să fie la rându-i cinstit. Şi Shakespeare ne-o spune răspicat, nu în chip de Cor, prin care de obicei vorbeşte autorul însuşi, ci prin intermediul unui personaj, Rosalinda, din **Cum vă place** (vezi Epilogul):

Nu-i în obicei ca o eroină s-apară în epilog, dar oricum, nu e mai rău decât atunci când în epilog apare un erou. (...) Vă daţi seama în ce încurcătură mă aflu eu care, nefiind potrivită pentru un epilog, nu vă pot cere bunăvoinţa pentru o piesă bună. Nu sunt îmbrăcată ca un milog, aşa că nu mi-ar sta bine să-ntind mâna.

Este mai mult decât limpede exprimat în infraestetica lui Shakespeare că respectul şi silinţa întru întregirea creaţiei trebuie să fie reciproce. Şi nimeni, credem, nu se îndoieşte că Shakespeare nu şi-ar fi pus în fapta aceasta tot zelul de care a fost în stare. După ce ne spune subiectul piesei **Romeo şi Julieta**, în finalul prologului ne asigură:

Ne-om strădui, de-avem îngăduinţă,
Ce n-am brodit, să dregem prin silinţă.

Izbutirea unei creaţii depinde, aşadar, şi de „îngăduinţa“ celui căruia îi este adresată, adică atunci când „silinţa“ este „încurajată“ de o participare vie, adevărată, semn că autorului i se acordă respectul cuvenit (şi totodată „credit“). Nu avem de a face aici cu vreo „formulă de politeţe“, cu vreo „floare de spirit“, cu vreun paravan de circumstanţă sau vreo precauţie ironică, ci este vorba tot de o convenţie necesară, care pregăteşte o completă comunicare.

Shakespeare ştie ca nimeni altul că nu există *un* Spectator, deşi aici e luată în mod generic şi teoretic expresia „Măria sa, Spectatorul“, ci *spectatori*. De aceea, îngăduinţa pe care o cere Creatorul „lumii“

Spectatorului nu poate fi o simplă metaforă de curtenie, ci reprezintă funcția formativă cea mai importantă a teatrului său, o funcție de cunoaștere deci, prin care se face educația estetică a spectatorilor. Și această funcție, de o mare originalitate, face corp comun cu teatrul său, este ea însăși creație. Spectatorii sunt educați direct prin artă, nu mijlocit, prin discursuri moralizatoare. Când Hamlet face educația estetică a actorilor, o face deopotrivă și pe cea a spectatorilor, însă o face în chip de personaj. Scena actorilor este introdusă de Shakespeare cu un scop precis, ea făcând parte din logica lăuntrică a piesei, dezvăluind o funcție importantă a artei spectacolului, aceea de a dezvălui adevărul, care prin alte „metode" ar rămâne îngropat. Claudius mărturisește în fața spectacolului care se reprezintă, ceea ce n-ar mărturisi probabil sub cazne groaznice.

Prin urmare, când Hamlet îi sfătuiește pe actori, spunându-le ce înseamnă măsura în arta spectacolului, exprimând, în fond, principiile de bază ale poeticii clasice, o face prin mijlocirea infraesteticii, ca o parte organică a creației, și nu o face în afara operei, cu mijloace extra-estetice. Spectatorii află o serie întreagă de informații despre arta spectacolului, despre rostul teatrului etc. fără să fie scoși în afara acțiunii, ci, dimpotrivă, ceea ce află ei în chip teoretic *acum* vor vedea mai *încolo* pus în practică, materializat. Este aici o educație teatrală practică, o lecție-școală în plin spectacol, cu metodele cele mai rafinate ale artei scenice.

Desigur, Shakespeare nu vrea să dea această „lecție" Spectatorului, ci unor spectatori! Pentru Spectator, el are cea mai adâncă prețuire, aflându-se în mijlocul inimii sale, ca Horațio pentru Hamlet. Spectatorul este înzestrat cu o mare putere de înțelegere și de cunoaștere, îi merge mintea, imaginația funcționează în plin, știe când să râdă, când să fie trist, cu alte cuvinte e un *spectator ideal*. Un adevărat coautor. Și astfel de spectatori educați, rari, există. Un spectacol merită să fie dat și în fața numai a unuia dintre acești spectatori, întrucât unul dintre aceștia prețuiește cât toți ceilalți nepricepuți la un loc, cum spune Hamlet (Actul III, scena 2):

Dar întrecând măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă îl faci să râdă pe cel nepriceput, nu poți decât să-l amărăști pe cel cu pricepere

sănătoasă; iar judecata acestuia unul, se cade să recunoşti, trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalţi.

În acel *unul* dintre spectatori îşi pune nădejdea Creatorul şi-şi dă silinţa să-l mulţumească. Căci sunt spectatori şi spectatori, aşa cum Hamlet ne face să înţelegem că sunt actori şi actori (Actul III, scena 2):

Iar cei ce fac pe paiaţele, să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris; căci sunt unii care se apucă să râdă, ca să facă o liotă de spectatori nerozi să râdă şi ei, deşi tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să ia aminte.

Desigur, o sală plină cu spectatori ideali nu există. De aceea, Shakespeare face educaţia teatrală a spectatorilor: tocmai în numele acelui spectator ideal, fie el nobil sau om de rând, căruia îi cere sprijinul, respectul, pentru care, la rândul său, îşi dă silinţa să nu-l dezamăgească. Prin însuşi faptul că Hamlet îi sfătuieşte pe actori şi le cere unora să n-o ia razna, numai ca s-o facă pe placul unei liote năroade de spectatori, Shakespeare practică cea mai directă educaţie teatrală, avertizându-i de-a dreptul pe aceştia din urmă. Spectatorii nu sunt aleşi pe sprânceană, la teatru intră toţi cei ce *„banu-şi dau“* pentru intrare. O sală plină cu spectatori poate reprezenta în mic însăşi societatea, cu variaţia ei de indivizi, buni şi răi, firi şi firi. O magistrală prezentare a acestei galerii, o imagine reprezentativă a „participării“ sau „nonparticipării“ la spectacol a diferitelor categorii de spectatori, imaginea deci a „spectacolului“ sălii şi a ceea ce ar trebui să fie, de fapt, adevărata participare, ne face Shakespeare, anticipând paginile similare ale lui Tolstoi din **Anna Karenina**, în Prologul piesei **Henric al VIII-lea:**

Nu vă îndemn să râdeţi de-astă dată;
Povestea mea a tristă, 'nfricoşată,
Măreaţă, cu-ntâmplări de-amaruri pline
Ce-au să vă smulgă lacrimi şi suspine.
Cei milostivi, de-or socoti cu cale,
Pot plânge-n voia lor cu-adâncă jale.
Iar cei ce banu-şi dau, râvnind să vadă

Doar fapte ce nu-ngăduie tăgadă,
Au să petreacă-așa cum vor dori;
Cei ce bătut-au drumul până-aci,
Să judece, după o scenă-două,
De-i rea ori bună-această piesă nouă,
Vor câștiga-ntr-o oră însutit
Bănuțul dat. Doar cei care-au venit
Cu gând să facă haz fără perdea
Vor fi dezamăgiți: nu vor vedea
Nebuni șăgalnici cu pestriț veșmânt,
Ciocniri de spade fluturând în vânt.
De-ar fi să punem fără socoteală
Războiul, a nebunului sminteală
Și faptele mărețe împreună,
Atuncea am preface în minciună
Tot gândul nostru, adevărul tot.
Și-astfel ne-ar părăsi, așa socot,
Prietenii-nțelepți. Deci, de se poate,
O, voi, cei mai de frunte din cetate,
Să fiți cu tot atâta luare-aminte
Precum v-ar trece-aievea dinainte
Alaiul celor despre care noi
Vă povestim: norod, curteni de soi...
Și-ntr-o clipită, veți vedea năpasta
Cum surpă fala și mărirea-aceasta.
Și de veți râde? Ei, din când în când
Pe mire-l vezi la nunta lui plângând.

Adevăratul spectator este deci un *prieten înțelept*. Numai un astfel de spectator este capabil să nu răstălmăcească faptele, să nu participe la creație alandala, „*fără socoteală*“, și să înțeleagă, așadar, „*tot gândul nostru, adevărul tot*“. Ideal ar fi ca toți spectatorii să fie asemenea acestui prieten înțelept, să acționeze de parcă ar fi unul singur, Spectatorul. Atunci, într-adevăr, între Creator și Spectator se poate pune semnul egal, căci deopotrivă sunt de câștigați: numai astfel opera va trăi la adevărata ei valoare, iar cel care o percepe „*va câștiga într-o oră*

însutit". Participarea conştientă a spectatorului este condiţia de bază a fiinţării operei ca atare şi deci a deplinei comunicări, fiindcă ea se realizează în numele a ceea ce exprimă *„tot gândul nostru, adevărul tot*".

De aceea, Shakespeare apelează la spectatorii *„cei mai de frunte din cetate*", fie ei oameni de rând sau nobili, ca la Spectatorul ideal. Numai prietenii înţelepţi au priceperea şi bunăvoinţa de *a lua aminte* la ceea ce se petrece pe scenă; dar mai ales la ceea ce *nu* se petrece, de a întregi cu gândul, deci, ceea ce doar li se *povesteşte* (ca tot ceea ce văd – şi li se cere să vadă cu ochii minţii – să fie aievea, ca în viaţă).

Asemenea urme infraestetice ne fac dovada de netăgăduit a concepţiei lui Shakespeare – foarte asemănătoare în această privinţă cu aceea a lui Caragiale –, după care creaţia este imperfectă, are lipsuri, fisuri incontrolabile etc., şi, ca atare, Iconarul, în strădania lui, poate exprima *„adevărul tot*" (Adevărul Total) numai cu ajutorul prietenului înţelept, chemat să *„împlinească cu gândul aceste lipsuri*". Arta nu poate să exprime tot, iar creatorul este un Demiurg cu posibilităţi limitate. Ceea ce însă îl face pe Shakespeare să fie un autor total, să fie Artistul, aşa cum i-am făcut noi portretul, este faptul de a fi înţeles esenţa comunicării, este faptul de a fi legat creaţia sa în modul cel mai nemijlocit de spectator, prin funcţia închipuirii reuşind să obţină o participare cât mai ideală din partea lui (în măsura în care şi spectatorul se *„lasă în voia închipuirii*", adică în măsura în care se „lasă" format!). Astfel şi imposibilul devine posibil şi lipsa de reguli devine regulă. Orice se poate atunci, iar creatorul devine stăpânul absolut al „lumii", al „scenei".

Marea genialitate a lui Shakespeare a fost aceea, aşadar, de a fi ştiut să-l pună din capul locului în ecuaţia infraestetică a creaţiei sale pe Spectator, acordându-i astfel operei enorma şansă a unei deschideri perfecte, căci perfecţiunea operei stă şi în măsura în care prietenii înţelepţi întregesc, rotunjesc cu gândul şi sufletul, ca nişte adevăraţi coautori, ceea ce Artistul *spune*, nota bene, că nu se poate exprima, *descrie* că nu se poate descrie, *înfăţişează* că numai cu ochii minţii se poate vedea etc. Opera lui Shakespeare este plină de urmele infraestetice ale unei atari concepţii, făcându-l pe spectator să participe conştient la crearea adevăratului spectacol, ce e format nu numai din spectacolul care se vede pe scenă, ci şi din cel care nu se vede decât cu ochii minţii, care se află deci în mintea spectatorului.

Când, după şaisprezece ani, cei doi regi din **Poveste de iarnă,** Leontes şi Polixen, şi respectiv Camil, care l-a însoţit pe Polixen în fuga lui de la curtea Siciliei, se reîntâlnesc, Shakespeare evită să înfăţişeze spectatorilor această tardivă şi mult dorită reîntâlnire. Nu ne-o arată, căci un astfel de moment este de nedescris, arta nu i-ar putea da grai, întrece posibilităţile ei, reprezentarea scenică ar fi cu mult sub spectacolul pe care şi-l poate închipui şi îl poate trăi în mintea lui spectatorul. Ochii minţii dau tabloului acesta mai multă viaţă decât „imaginea" ca atare (teatrală sau chiar filmică). Cuvintele se dovedesc mai vii decât reprezentarea lor. Mijloacele tehnice sunt neputincioase, nu pot înlocui nemărginirea şi adâncimea viziunilor literare. E un mod subtil deci, care stă tot în posibilităţile nelimitate ale Artistului demiurg, de a „forţa", prin arta cuvântului, participarea conştientă a spectatorului întru desăvârşirea creaţiei doar prin *descrierea* scenei, la care au fost martori cei trei gentilomi (vezi Actul V, scena 2). Astfel, Leontes şi Camil…

GENTILOMUL

Se uitau ţintă unul la altul şi în aşa fel, încât ochii lor păreau că-şi ies din orbite. Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi – un grai întreg. Se uitau ca şi cum ar fi auzit despre o lume nimicită şi reînviată. Pe chipuri li se citea minunea văzută, dar cel mai încercat observator n-ar fi putut spune dacă exprimau suferinţa sau bucuria. Dar fie una, fie cealaltă, erau de gradul cel mai înalt. (...)

AL DOILEA GENTILOM

Oracolul s-a adeverit, fiica regelui a fort găsită. Atâta bucurie a izbucnit în ceasul acesta al minunilor, încât nici poeţii n-ar fi în stare să-i dea grai.

Şi mai departe, „reportajul" sună astfel:

AL TREILEA GENTILOM

Aţi putea să juraţi că vedeţi tot ce auziţi, atât de bine se potrivesc toate dovezile. (...) Aţi fost de faţă la întâlnirea celor doi regi?

AL DOILEA GENTILOM
Nu!

AL TREILEA GENTILOM
Ai pierdut un spectacol pe care trebuia negreşit să-l vezi şi care nu poate fi descris. Ai fi putut vedèa cum o bucurie încununa pe cealaltă. (...) Şi-au îndreptat privirile spre cer, şi-au ridicat mâinile, chipurile li s-au schimonosit în aşa fel încât nu-i mai puteai recunoaşte după trăsăturile feţei, ci numai după veşminte. (...) Niciodată n-am mai auzit de o asemenea întâlnire. Nici o povestire nu o poate reda, cuvintele sunt neputincioase să o descrie.

AL DOILEA GENTILOM
Dar ce s-a întâmplat cu Antigon, cel care a dus copilul?

AL TREILEA GENTILOM
Şi asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sunt atâtea de povestit, până ce crezarea aţipeşte şi nici o ureche nu-l mai ascultă. El a fost mâncat de un urs. Aşa povesteşte fiul păstorului...

Şi Shakespeare nu mai repetă aici decât în treacăt povestea morţii lui Antigon, a scufundării corăbiei şi a însoţitorilor lui, pe care spectatorii au auzit-o chiar din gura păstorului în scena 3 a Actului III, folosind – acolo unde teatrul se dovedeşte prea sărac pentru a înfăţişa scene ieşite din comun, procedeu folosit încă de Sofocle în **Antigona** sau de Seneca în **Medeea** – mijloacele povestirii, ale descrierii poetice sau ale prozei, aşadar, bazându-se, cum am spus, pe forţa de sugestie a cuvântului, deşi minunea, paradoxal, *„nici o povestire nu o poate reda, cuvintele sunt neputincioase să o descrie*". Aici, desigur, se face din nou apel la *„puterea închipuirii*": spectatorul trebuie să-şi reprezinte ceva ieşit din comun, ca transformarea la faţă a celor doi regi, care nu mai puteau fi recunoscuţi decât după veşminte, sau un întreg spectacol dintr-o frază ce concentrează limita trăirilor omeneşti: *„Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi – un grai întreg*". Ce spectatori ar trebui să fie cei care ar putea fi în stare să „reacţioneze" pe măsura dorinţelor lui Shakespeare, să perceapă inefabilul artei? O spune în continuare Primul gentilom:

Măreția acestei scene merita să aibă un public de regi și de prinți, căci de asemenea actori a și fost jucată.

Apoi, prin glasul celui de-al treilea gentilom, ni se descrie cum, deodată, Perdita (care lua aminte la ce se istorisea despre moartea mamei ei, regina):

A dat un strigăt și a izbucnit în lacrimi de sânge. Pot spune că și inima mea plângea cu lacrimi de sânge. Și oamenii cu inima cea mai împietrită s-au schimbat la față. Unii au leșinat. Toată lumea plângea cu hohot. Dacă întreaga omenire ar fi putut vedea acest lucru, durerea ar fi fost obștească.

Gentilomul acesta este în stare, așadar, să descrie stări de nedescris, să realizeze cu ajutorul cuvintelor, ca un reporter sui-generis, o imagine a durerii de proporții planetare și chiar, probabil, cosmice. Și totul este posibil tocmai prin imposibilitatea întregii omeniri de a „participa“ direct la acest spectacol. Azi, cu ajutorul televiziunii, omenirea întreagă ar putea lua parte la un asemenea spectacol al durerii, așa cum s-a întâmplat la 11 septembrie 2001, la invazia Irak-ului sau la înmormântarea Papei Ioan Paul al II-lea. Dar tot în mod indirect, prin intermediul unui mijloc de comunicare în masă, deși se spune, paradoxal, că suntem în „emisie directă“, fiind vorba și aici, în fond, de o „regie de transmisie“, care implică subiectivitatea celor care o fac. Încă o dată se dovedește, așadar, forța de penetrație a cuvântului, puterea lui de a crea un „spectacol“ de nereprezentat cu ajutorul imaginii. Pe de altă parte însă, participarea vie, directă, nemijlocită, la un „spectacol al minunilor“, este indispensabilă unei trăiri adevărate, care presupune, în fapt, acumularea de experiență de viață și de „*cunoștințe folositoare*“, așa cum o spune Shakespeare, prin gura Primului gentilom, în încheierea dialogului dintre cei trei gentilomi:

Cine oare nu s-ar duce acolo, când are cinstea de a fi poftit? Oriunde ne-am uita, am da cu ochii de o nouă minune. Am putea pierde prin absența noastră o mulțime de cunoștințe folositoare. Să mergem.

Ei se duc acum să vadă ceea ce şi spectatorul va vedea, ceva ce însuşi teatrul, prin mijloacele sale, poate reprezenta: trucul de a vedea o Hermionă atât de asemănătoare cu cea adevărată, cu regina care se ştia că a murit în urmă cu şaisprezece ani, încât dacă sculptorul care a lucrat mulţi ani la această operă *„ar fi fost nemuritor şi ar fi putut da viaţă lucrării sale, ar fi luat naturii clientela, atât de bine se pricepe să o imite*“. Dar cum nu a fost un asemenea sculptor nemuritor, nici Hermiona nu a murit atunci, ci a rămas în viaţă... ca să reînvie! Povestea de iarnă are deci o morală, care se leagă în chip extraordinar de însăşi definiţia mitului, aşa cum o dă Mircea Eliade: *„suma cunoştinţelor folositoare*“.

Tematica şi cronicile

O altă condiţie a co-participării, a legăturii dintre Creator şi Spectator stă în accesibilitatea tematicii shakespeariene şi, în acelaşi timp, în bagajul de cunoştinţe sau în datum-ul cu care intră spectatorul în sala de spectacol, al informaţiilor sale culturale şi istorice, în general. Am văzut că spectatorul este sau un prieten înţelept, caz în care este coautor al creaţiei încă înainte de a intra în sala de spectacol, sau este un spectator pe cale de a deveni un prieten înţelept, indiferent de disponibilităţile sale, întrucât arta lui Shakespeare, exceptând abaterile de la natură, nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Orice spectator cu o minimă bunăvoinţă găseşte în teatrul lui Shakespeare, în tematica şi problematica lui, un mare prieten. În plus, toate mijloacele artei lui Shakespeare sunt puse în slujba formării unei mase de prieteni înţelepţi, fascinaţia acestei arte stând în capacitatea acaparării aproape totale a spectatorului, a implicării lui în miezul substanţei unei piese sau alteia. Suntem departe de teatrul populist, pe care l-a conceput ideologia comunistă ca pe un teatru pentru mase, un teatru care să coboare la mase, la oamenii muncii! Un teatru jucat de prinţi şi care se adresează prinţilor înseamnă un teatru ideal, în care societatea se află la un înalt nivel de emancipare. Teatrul, aşa cum îl vede Shakespeare, nu este un teatru pentru *„o liotă de spectatori nerozi*“, cum spune Hamlet, ci este un teatru pentru iniţiaţi sau pentru cei pregătiţi şi dispuşi să fie iniţiaţi. Este un teatru elitist şi popular în acelaşi timp, aşa cum un rege poate fi pentru sine şi pentru supuşii săi.

Ideal este, aşadar, ca spectatorul care intră în sală să fie informat, să fie un bun cunoscător al vieţii şi al istoriei, să aibă cunoştinţe suficiente pentru a exista cu adevărat un dialog între scenă şi sală, unde să se petreacă acel impact creator, numit de Camil Petrescu *„arta trăirii în prezenţa spectatorului*“. Este ceea ce şi anticii cereau de la spectatori. Misterele de la Eleusis se adresau numai iniţiaţilor, iar marele sărbători dionysiace sau panatheniene vizau un spectator informat. Teatrul care monologhează este un teatru pentru orbi şi surzi. Un spectator format va şti întotdeauna să aprecieze la justa ei valoare munca unui artist. Dar, cum am văzut, sunt spectatori şi spectatori. Pentru unii din aceştia Shakespeare este prevăzător. *„Totul e să fii pregătit*“. De aceea, el îşi „primeşte“ spectatorii cu evantaiul unei tematici la îndemâna oricui, temele sale fiind luate cu predilecţie din cronici, ca şi din viaţă, ca tema prieteniei, a dragostei, a geloziei, a puterii etc. O altă sursă o constituie, indiscutabil, teatrul antichităţii, iar cea mai importantă se trage din mituri, legende, basme străvechi... Dar asupra acestui aspect vom insista într-un subcapitol special (vezi **Teatrul ca poveste**).

Aşadar, spectatorul ori este un prieten înţelept, şi atunci el e capabil să *„întregească cu gândul aceste lipsuri*“, ori este un spectator ce poate fi câştigat, format, iniţiat, educat. Cei care *„au citit în cronici povestea*“, vor intra într-un dialog creator, vor suplini lipsurile sau vor polemiza cu Autorul, ceilalţi o vor afla acum, intrând într-un dialog informativ şi formativ totodată, cum aflăm din **Henric al V-lea** (Actul V, Prolog):

Acei ce-n cronici n-au citit povestea,
Dea voie să le-o suflu eu. Ceilalţi,
Cei care-o ştiu, smerit îi rog să ierte
Că-n şirul lor firesc, în timp şi-n număr,
Lipsesc atâtea fapte, care-aici
Nu pot apare-n toată măreţia
Şi-n viaţă lor aievea, cum au fost.

Desigur, când Shakespeare ne cere să-l urmăm pe rege, în finalul aceluiaşi Prolog, autodefinindu-se:

Şi eu jucat-am pe locţiitorul,
Cel care v-aminteşte de trecut,

dar şi atunci când ne invită să sărim peste unele fapte şi ne cheamă să fim „*cu ochii minţii pe pământ francez*", este mai mult ca sigur că el se adresează unor prieteni înţelepţi, care „*au citit povestea*", el nefiind decât „locţiitorul", adică un fel de mijlocitor, de crainic, care ne „*aminteşte de trecut*".

Fără îndoială, trebuie să facem o distincţie între datele pe care ni le furnizează Corul, cele pe care le avem noi, spectatorii, gata să le confruntăm, şi spectacolul propriu-zis, creaţia Artistului care, deşi se bazează pe aceste date, totuşi le ia ca pretext. De aceea, Artistul îşi „permite" să spună: „*Sărim tot ce s-a mai putut petrece*", neselectând decât acele fapte care îi servesc interesele artistice.

Acesta este un alt aspect subtil al infraesteticii lui Shakespeare. Arta îl exprimă pe Artist în măsura în care el este capabil să-şi recunoască limitele şi atunci îi cere sprijin prietenului înţelept. În rest, este domeniul lui: aici este stăpân pe situaţie, căci ştie că un artist este judecat nu după ceea ce intenţionează, ci după ceea ce a împlinit. Artistul care se cunoaşte pe sine nu se aventurează, ci se sprijină numai pe ceea ce ştie bine. Aici îşi poate da întreaga măsură a talentului său. Aici este el acasă. Un artist prost s-ar fi apucat să povestească probabil toată istoria lui Henric al V-lea, tot felul de fapte, evenimente, amănunte. Shakespeare, în schimb, a ştiut să renunţe, să se slujească numai de acele elemente care îl serveau de minune, unde el se simţea la sine însuşi, putând să comunice ceva esenţial tocmai pentru că izvorau din limitele fireşti, pe care singur şi le-a impus.

Desigur, „*Că-n şirul lor firesc, în timp şi-n număr,/ Lipsesc atâtea fapte*"! Pentru că firescul artei e diferit de „firescul" istoric, mişcarea ei lăuntrică de continuitatea faptelor reale. Arta întrerupe continuitatea istorică, creând o continuitate proprie, specifică. Ea este o reflectare selectivă a faptelor lumii. Multe fapte, din cauza limitelor artei, „*Nu pot apare-n toată măreţia/ Şi-n viaţa lor aievea, cum au fost*". Pentru un artist numai unele fapte au importanţă, numai acelea de care el se serveşte pentru a se exprima pe sine cu totul. După cum aceleaşi fapte îl pot deservi complet pe un altul. Un artist poate fi sensibil

la fapte, legături, detalii, care multora, inclusiv altor confrați, nu le spun nimic. Și totuși Shakespeare, apelând la participarea conștientă a spectatorului, reușește să se servească și de faptele care lipsesc, căci prin ele prietenul înțelept întregește spectacolul, și astfel caracterul limitat al artei dispare. În felul acesta „iluzia" Adevărului Total este creată, iar Artistul reușește să se exprime pe sine. Dar condiția esențială este, în acest caz, ca spectatorul să aibă un ridicat datum informațional. Shakespeare o cere, și el își bazează această cerință pe certitudinea că spectatorul este capabil să participe cu gândul, că are adică acea bază de la care începe adevărata comunicare (Actul III, Prolog):

Acum
Fiți buni, și-al nostru cronic ascultându-l,
Cu ce-i lipsește-l întregiți cu gândul.

Fără această condiție, nici teatrul shakespearian, piesele istorice mai ales, nici teatrul antichității n-ar fi existat în forma pe care o cunoaștem. „Baza" comunicării de la care au început Sofocle, Eschil, Seneca sau Shakespeare a fost mai mint decât generoasă. Punctul de pornire a fost deci foarte ridicat. Să ne explicăm.

Spectatorii antichității veneau la spectacole pregătiți, căci ei cunoșteau dinainte subiectele pieselor, iar la teatru nu făceau altceva decât își retrăiau mitologia. Confruntau ceea ce știau, cu ceea ce li se arăta. Acesta era teatrul lor de actualitate, după cum spectatorul care vine azi la un spectacol cu o piesă de actualitate recunoaște foarte lesne tema, faptele, personajele cu care, de obicei, se întâlnește în viață. El vine să vadă cum se spune ceea ce în general știe. De aceea, piesele de actualitate sunt accesibile și nu duc lipsă de „judecata obiectivă" a spectatorului. Spectatorul antichității venea la teatru însă cu ceva în plus: *ritualul*. Spectacolul mitic repeta un gest primordial și – cu ocazia fiecărui nou spectacol – spectatorii își reaminteau acest gest primordial.

La fel, probabil, se întâmpla și cu spectatorii teatrului elisabethan. Ei ori știau cronicile, ori cunoșteau legendele despre eroii naționali. Istoria Angliei mai ales era un basm viu pe care ei îl retrăiau cu fiecare nou spectacol. Atitudinea lor, ca și cea a spectatorului antic, sau ca atitudinea omului de azi în fața unei piese de actualitate, era una

polemică, căci ei confruntau, cum am spus, ceea ce ştiau mai dinainte, din citit sau povestit din bătrâni, cu ceea ce vedeau. Mai ales că această confruntare o puteau face nu numai cu un singur autor, ci cu mai mulţi, căci aceeaşi temă preocupa pe mai toţi marii autori elisabethani, de unde şi controversele privind paternitatea unei piese sau alteia la exegeţii shakespearieni. Unele piese nu-i sunt atribuite lui Shakespeare, iar altele au o istorie şi mai ciudată, cum ar fi **Henric al VIII-lea**, care se presupune că a fost scrisă de mai mulţi autori, Actul IV fiind atribuit lui Fletcher. Studiul infraestetic al operei lui Shakespeare ne dovedeşte însă că este vorba de unul şi acelaşi autor.

Aşadar, spectatorii aveau de unde să aleagă, de aceea autorii elisabethani, ca şi cei ai antichităţii, căutau, în prologuri mai ales, să le câştige bunăvoinţa (când nu ne gândim la funcţia artistică a prologului, la care ne-am referit în analiza noastră).

Prin urmare, conchizând, forţa teatrului lui Shakespeare, prezenţa sa monumentală, când avem în vedere tragediile şi piesele sale istorice, dar şi unele comedii, stă în capacitatea de adaptare a trecutului la spiritul actualităţii. Acest lucru a fost posibil datorită faptului că dialogul teatral a avut un punct de pornire foarte ridicat. Sau, altfel spus, creaţia se înălţa pe ceva deja dat. „Istoria" exista şi se retrăia. Iar existenţa teatrului se baza pe existenţa *istorică* a personajelor. În aceasta constă forţa teatrului shakespearian. Ficţiunea se brodea numai în acest spirit. Personajele şi faptele erau *date*, Shakespeare a pus numai *accentele* geniului său. Ceea ce este esenţial, dacă ştii să pui accentul unde trebuie – determinată fiind şi de epoca în care trăieşti –, adică pe „i"-urile istoriei. Shakespeare nu ia personajele şi faptele direct din viaţă, ci din *istorie* şi *tradiţie* şi le dă viaţă prin geniul său. Le revitalizează. Le adaptează şi le reactualizează! Când un personaj *apare* (intră pentru prima oară în scenă), el deja *există*, fără să mai fie nevoie să fie „prezentat", el trăieşte pe de-a-ntregul şi se afirmă ca atare. Marile personaje shakespeariene, fie cele istorice, fie cele luate din tradiţia culturală, sunt deci date *a priori*.

Infraestetica lui ne dovedeşte că Shakespeare nu se mai pierde în amănunte de prisos, ci ne arată personajele deodată, în esenţa lor. Toate debuturile tragediilor, de pildă, sunt furtunoase, se intră direct în miezul problemelor, căci ele existau înainte de a începe spectacolul şi acum

doar se continuă, personajele și faptele se desfășoară firesc, în sensul că bazele lor fiind puse, datele acțiunii și ideile existând deja, nu se așteaptă probabil decât o surpriză, ivirea unor aspecte noi, polemice poate, dar în fond o continuare în spiritul tradiției, legea cea mai sfântă pe care o respectă și Shakespeare.

Așadar, la fel ca în teatrul antic – când spectatorii veneau, ca să zicem așa, cu mitologia știută de acasă –, Shakespeare are certitudinea – apelul neîntrerupt la participarea conștientă, la *„întregirea cronicului cu gândul"*, e o dovadă – că spectatorii săi, prietenii înțelepți mai ales, își cunosc dinainte eroii (așa cum și el îi cunoaște din cronici). Iată într-un fel și explicația mai adâncă a celebrei vorbe cum că geniul lui Shakespeare știe să creioneze un personaj din două linii!

Teatrul în teatru

Latura conștientă a participării, distanțarea, atât a spectatorului, cât și a actorului, se află răspândită mai cu osebire în acele părți ale infraesteticii shakespeariene unde se joacă „teatru în teatru" și unde actorii se referă la rolurile lor, la faptul că ei *joacă teatru*. Desigur, Shakespeare găsește în această „modă de la curte" un prilej extrem de eficace de a-și expune principiile sale estetice și totodată de a face și pe această cale educația teatrală a spectatorului mai puțin „înțelept". Astfel, în **Visul unei nopți de vară**, într-un chip extrem de plăcut și de antrenant, Shakespeare ne dă câteva date prețioase despre teatrul vremii prin intermediul unor vrednici meșteri ai Atenei, introducând de fapt, cum am mai spus, oameni din popor, contemporani lui Shakespeare, în chiar mijlocul acțiunii antice. Este vorba, în fond, despre ceea ce am numi noi azi *teatrul de amatori*.

Scena 2 a Actului I se petrece în casa meșterului Gutuie, unde s-a adunat o trupă de „actori", formată din cei mai vrednici meșteri din Atena, aleși de șeful trupei *„să joace la nunta ducelui și-a ducesei"*. Urmează expunerea „abc"-ului unei montări în scenă, într-un decor minimal, după principiile improvizării și ale unor reguli libere, nonconformiste, o adevărată lecție de teatru modern, neconvențional. Aflăm în ordine că e nevoie să se spună *„cuprinsul piesei"* ce trebuie

să fie jucată, apoi se citeşte numele actorilor şi rolurile care urmează să le joace fiecare. Astfel, Fundulea va juca rolul unui *„amorez care se omoară într-un chip foarte vitejesc“*, iar Flaut pe al unei doamne *„pe care trebuie s-o iubească Pyram“* (în timpul lui Shakespeare, cum arată şi Richard Eyre în **Stage Beauty**, bărbaţii jucau încă rolurile feminine, şi când Flaut cere să nu-l pună pe el *„să joace un rol de femeie“*, Gutuie îi spune că *„o să ai mască şi o să-ţi poţi subţia glasul cât oi pofti“*), Robin Subţirelu, croitorul, o să joace rolul mamei lui Thisbe, Tom Botişor, căldărarul, pe al tatălui lui Pyram, Gutuie însuşi pe al tatălui Thisbeii, în fine, Blându, tâmplarul, o să fie leul, *„şi cred că fiecare a primit rolul potrivit“*. După aceea, se discută despre vocea pe care trebuie s-o aibă leul pentru a nu le speria pe doamne, despre elementele de „recuzită“, despre faptul că rolurile trebuie învăţate *„ca pe apă până mâine seară“* şi se fixează o repetiţie afară din oraş, ca să se poată repeta în linişte.

În scena 1 a Actului III, când are loc repetiţia, spectatorului i se oferă o lecţie model despre convenţiile teatrale; o adevărată *iniţiere în teatru*. Gutuie spune că pădurea, colţul de pădure ales de ei, *„e un loc grozav pentru repetiţie. Pajiştea asta o să fie scena, mărăcinişurile de colo vor fi culisele; o să jucăm piesa ca şi cum am fi în faţa ducelui“*. Deci o repetiţie trebuie să fie făcută ca şi când în preajmă ar asista cei mai înţelepţi prieteni. Apoi se face apel din nou la participarea spectatorilor, care trebuie să înţeleagă convenţia scenei, a culiselor, a decorului! Aici întâlnim de fapt ideea de *improvizaţie*, care, după Aristotel, stă la baza teatrului. *„Actorii noştri“* improvizează un „spectacol“: Shakespeare ne duce astfel cu gândul la originea teatrului, dar, prin spontaneitatea, stângăcia, originalitatea de care dau dovadă meşterii în crearea iluziei teatrale, în crearea convenţiilor, facem saltul în plin teatru modern, la rafinamentul convenţiilor de azi, care, ca şi atunci, cer un public instruit, capabil să discearnă între regula propriu-zisă şi parodierea ei.

Astfel, *„în comedia asta“*, *„Pyram trebuie să scoată o sabie şi să se înjunghie. Şi doamnele nu pot îndura aşa ceva“*. Ce-i de făcut? Fundulea ştie însă *„un şiretlic ca să iasă toate bine. Scrieţi-mi un prolog, şi spuneţi în prologul vostru că spadele astea nu ne pricinuiesc nici un rău şi că Pyram nu se omoară de-adevăratelea.*

Şi ca să vă creadă toată lumea, spuneţi-le că eu, care-l fac pe Pyram, nu sunt Pyram, ci sunt Fundulea, ţesătorul". Dar doamnele or să se sperie şi de leu. De adus un leu adevărat în scenă nici pomeneală, *„ăsta e un lucru îngrozitor*". Atunci? *„Înseamnă că mai e nevoie de un prolog, pentru leu*". Şi să se spună pe deasupra că cel care îl face pe leul, e Blându, tâmplarul.

Iată, aşadar, explicată funcţionalitatea prologului: prin acest *„şiretlic*" se măreşte participarea conştientă a spectatorului, care află că arta e un sistem de convenţii. Concluzia e firească: înţelegând „convenţia" unei scene, regula ei, cu adevărat el va putea să se delecteze la teatru, dar să se şi instruiască în acelaşi timp. Însă toate acestea pot avea, cum am spus, şi un alt tâlc. Această explicitare voită a regulilor este o parodiere a unui anumit tip de teatru, cât şi o ironie, o aluzie băşcălioasă la adresa unor „aleşi" spectatori, acea categorie de snobi cărora trebuie să li se „explice" totul, să fie „avertizaţi", să fie ocrotită ignoranţa lor, să li se tot lămurească lucrurile care în artă pot fi subînţelese!

Pe de altă parte, necesitatea prologurilor spune foarte mult despre nivelul cultural foarte scăzut al spectatorilor de atunci. Era, desigur, o epocă de iniţiere în teatru. Azi, din fericire, teatrul are alte oportunităţi, o tradiţie care a zămislit un „public special" pregătit pentru teatru, un public elitist chiar, rupt de disponibilitatea majoritară aplecată către divertismentul de televiziune. Ca atare, e greu să găseşti dramaturgi neînţeleşi! Istoria teatrului este istoria educării neîntrerupte a publicului spectator, a înţelegerii regulilor scenice. Prin folosirea teatrului în teatru, Shakespeare făcea o splendidă propagandă pentru înţelegerea mijloacelor teatrale, ştiut fiind că un gen artistic este cu atât mai bine gustat cu cât stăpânim mai bine mecanismul lui lăuntric, cu cât îl gândim adică prin specificul său.

În **Visul unei nopţi de vară**, Shakespeare ne dă cheia gândirii sale scenice, a felului cum vedea el arta spectacolului, cât de modern, cât de simplu, în sens de esenţial, cât de revoluţionar. Arta spectacolului modern n-a descoperit nimic nou, doar a rafinat mijloacele clasice, în sensul în care a făcut-o, de pildă, Royal Shakespeare Company. Ce poate fi mai inovator decât felul cum Shakespeare a ştiut să introducă în plină repetiţie, a convenţiilor explicitate până acum, reguli „supranaturale", aşa cum am arătat?! Sau cât de şocantă este ideea

aducerii în scenă a lunii și a zidului! Ce rezolvare modernă, simplă! Gutuie cere *„să vină unul cu o crosnie de mărăcini și cu un fânar și să spună că el are atenția să fie persoana lunii“*, iar cât despre *„aducerea unui zid acolo, în odaia doamnelor“*, Fundulea are o idee: *„Oricine poate să joace rolul zidului. N-are decât să se mânjească puțin cu ipsos sau cu humă, sau cu tencuială și o să pară un zid sadea. Și pe urmă să-și resfire degetele, uite-așa, și Pyram și Thisbeea or să poată să-și vorbească în șoaptă ca prin crăpătura unui zid“*. Repetiția propriu-zisă e de tot hazul, dar este și o lecție de teatru prin intervențiile lui Puck, cu vrăjile lui, în regulile normale.

Din acest moment se joacă un altfel de teatru, realitatea se împletește cu visul, Titania luându-l drept iubitul ei pe Fundulea, cel cu cap de măgar. Când gluma se îngroașă însă, Puck desface vrăjile, Titania revine la Oberon, Fundulea reprimește *„capul tont și ochii tăi năuci“*, cele două perechi de tineri se regăsesc, fiecare pereche fiind întocmai potrivită, iar „piesa“ din piesă se poate juca. Fundulea dă ultimele sfaturi:

Puneți-vă costumele! Luați-vă băieri bune pentru bărbi și panglici noi la târlici. Să ne dăm întâlnire la palat. Fiecare să-și mai arunce ochii o dată pe rol. Pentru că, la urma urmei, piesa noastră o să fie aleasă dintre toate. Oricum, Thisbeea să aibă rufărie curată pe ea. Leul să nu cumva să-și roadă unghiile, care trebuie să arate ca niște gheare. Și vedeți, nu care cumva să mâncați ceapă sau usturoi, fiindcă răsuflarea trebuie să ne miroasă frumos. Și atunci, nu mai încape vorbă, o să-i auzim: «ce frumoasă comedie!». Gata! Acum, ajunge! Să mergem! Hai! Să mergem!

În scena 1 a Actului V, din lista de titluri prezentată de Philostrat, Theseu alege tocmai *„Povestea scurtă, plictisitoare foarte,/ A lui Pyram și Thisbe, draga lui./ O comedie tristă peste poate!“* La nunți nu-s potrivite satirele mușcătoare. Dar de ce o *„comedie tristă“*? Căci spune Theseu:

Cum? Trist și comic? Scurt și plicticos?
Sau gheață caldă și zăpadă neagră...
Cum să împăcăm aceste ne-nțelegeri?

Iată o urmă infraestetică ce face aluzie la specificul teatrului shakespearian, rezultat al împăcării armonice a contrariilor, al existenţei într-o aceeaşi unitate contradictorie a comicului şi tragicului, definindu-se astfel Adevărul Total ca obiect al reflectării artistice. Deşi piesa *„e lungă doar de câteva cuvinte“*, plicticoasă, pentru că *„Nici un cuvânt nu e la locul lui,/ Nici un actor în rol“*, tristă, fiindcă la sfârşit Pyram se omoară (Philostrat, când a văzut-o, mărturiseşte că a vărsat lacrimi din acelea *„Ce numai veselia le stârneşte“*), totuşi Theseu cere să i se înfăţişeze. De ce vrea să o asculte? Philostrat îi explică că piesa e jucată de *„meşteşugari cu mâna grea şi aspră“*, care o fac pentru prima oară pe actorii, nu-i decât nevolnicie în tot, doar chin pentru a-l sluji pe duce. Cu atât mai bine, căci, motivează Theseu:

Tot ce se naşte dintr-un gând curat
E vrednic doar de laudă. Chemaţi-i!

Shakespeare ne dă aici date foarte preţioase, de o mare actualitate, despre estetica şi sociologia teatrului de amatori, fiind primul, probabil, care vorbeşte despre un teatru muncitoresc. Găsim un adevărat statut al mişcării artistice de amatori în preţuirea pe care o are ducele pentru gândul curat aflat la temelia unui astfel de teatru. În montările moderne, aceste scene ale „teatrului în teatru“ sunt pe nedrept parodiate, prezentate, în mod fals, ca nişte farse. Ca apropouri la aşa-zisele spectacole ale „Cântării României“. Dar de vină nu este Shakespeare, nici Molière sau alţi autori cărora li se aplică această lecţie, ci faptul că mişcarea de amatori a fost compromisă în comunism, fiind pusă în mod absurd în locul mişcării profesioniste. Aşa se explică şi ura actorilor, a intelectualilor în general, împotriva teatrului de amatori. Însă adevărata pepinieră aici trebuie căutată. Trebuie reabilitat acest teatru. Trebuie să vedem în vedetele lui Shakespeare din spectacolul jucat în faţa lui Theseu un act inovator, căci a fost un mare curaj să pună stângăcia şi improvizaţia, care îi caracterizează pe *„actorii noştri“*, faţă în faţă cu Spectatorul, cu prietenul înţelept, văzut în persoana unui principe luminat ca Theseu. Ideea „teatrului în teatru“ este un nou prilej pentru Shakespeare de a face educaţia estetică a spectatorului. Şi nu a oricărui spectator, ci a unui spectator precum Hipolita, regina amazoanelor, logodnica lui Theseu:

HIPOLITA
Nu-mi place să văd chinul stângăciei,
Nici gândul bun murind la datorie.

THESEU
O, draga mea, nu vei vedea acestea!

HIPOLITA
N-a spus că sunt nepricepuţi cu totul?

THESEU
Vom fi cu atât mai darnici, răsplătindu-i,
De vreme ce ei nu ne dau nimic.
Ne-om desfăta-ncercând să deslușim
Tot ceea ce ascunde-a lor greşeală.
Să preţuim doar gândul lor curat,
Nu şi-mplinirea lui, stângace poate.

Aceeaşi idee o întâlnim şi în piesa **Zadarnicele chinuri ale dragostei,** unde Shakespeare se foloseşte de procedeul „teatrului în teatru" pentru a-şi exprima părerile sale infraestetice. Şi aici oameni foarte diverşi, adunaţi la curtea regelui, făceau teatru de amatori. Era un tip de teatru practicat în epocă şi, probabil, preferat şi de Shakespeare, din păcate, azi, nu mai este tratat cu seriozitate, el apare mai ales sub o forma divertismentului comercial, practicat de unele trupe de amatori care au făcut carieră tv. Shakespeare îl aborda în chip parodic. Aceasta nu înseamnă că sub parodie nu se ascunde adevărata artă, că folosirea procedeului nu ar justifica existenţa teatrului de amatori! Dimpotrivă, spectatorul are posibilitatea ca, prin participare conştientă, să vadă într-o parodie sensuri adânci, să reînvie isprăvi adevărate, cum aflăm din **Henric al V-lea** (Prolog, Actul IV):

Şi-acuma teatrul nostru-i câmp de luptă
Şi trebuie, vai! cu cinci florete ştirbe,
Stângaci încăierate, să-njosim
Măreţul Azincourt. Dar staţi, priviţi,

Şi-n mintea voastră, dintr-o parodie
Isprăvi aievea pot să reînvie.

Dacă trupa din **Visul unei nopţi de vară** era formată numai din meşteri unul şi unul, fiind unitară din acest punct de vedere, trupa din **Zadarnicele chinuri ale dragostei** este la extrema cealaltă, foarte pestriţă. Iată cum înfăţişează aici Shakespeare acest tip de teatru (Actul V, scena 2):

REGELE
Vom avea, pare-se, de-a face cu o foarte
bună distribuţie a eroilor. El (Armando, cavalerul, n.n.)
îl joacă pe Hector al Troiei; ciobanul –
pe marele Pompei. Parohul nostru, pe
Alexandru Machedon; pajul lui Armando,
pe Hercule, şi pedagogul pe Iuda Macabeul.
Şi dacă pe-aceşti patru bravi eroi, în
partea-ntâi îi veţi aplauda,
schimbându-şi hainele pe loc, alţi cinci
în actul doi vă vor înfăţişa.

Şi iată cum se justifică, în sensul celor spuse de Theseu, existenţa şi raţiunea de a fi a unor astfel de trupe improvizate, de amatori:

PRINŢESA
Adesea-ţi place jocul fiindcă nu ştii cum,
Când râvnă pui să placă o piesă şi ea cade,
E râvna ta de vină, sau cel ce-acasă şade
Scriind-o. Căci greşelile actorilor au haz,
Iar roluri mari născute-s cu moartea pe obraz.

Şi Theseu spune despre cărturarii care îi ieşeau în cale să i se-nchine, că li se împleticea limba în miezul vorbei şi, până la urmă, înspăimântaţi, amuţeau de tot, „*lăsând urarea nerostită*“. Însă

Tăcerea lor era mai grăitoare,
Şi desluşeam în stânjeneala lor

Mai mult decât în glasul sunător,
Obişnuit cu vorbe lustruite.

De aceea vrea el să-i asculte pe actorii improvizaţi, căci, deşi *„nu-i nimic de soi în toată piesa"*, o piesă atât de scurtă, totuşi în fapta lor ei au pus gând curat şi multă iubire:

Iubirea mută-mi spune mult mai mult
Decât sporovăiala: s-o ascult.

Din aceste citate se poate deduce un lucru fundamental: „îngăduinţa" pe care o cere Shakespeare spectatorilor, exprimată aici prin marea bunăvoinţă şi generozitate arătate, de către prietenii înţelepţi, teatrului (în teatru). Spectatorii ar trebui să fie asemenea lui Theseu sau Prinţesei. Astfel de spectatori pot găsi inefabilul şi în stângăcia unei interpretări, după cum pot aprecia la adevărata ei valoare râvna pe care o pun actorii profesionişti în reuşita unei piese, deşi poate ieşi tocmai pe dos. De ce cade o piesă? Pentru că oricâtă râvnă pune acasă cel ce o scrie (în caz contrar, eşecul e de la sine înţeles) şi oricât de mult gând curat pun în jocul lor actorii (altfel strică piesa), spectatorii, cei pentru care se face acest întreg efort, nu participă, sunt indiferenţi, fac haz, din prostie sau din nepricepere. Dimpotrivă, când ei sunt prieteni înţelepţi, adică atunci când ştiu să fie darnici, răsplătesc chiar şi în cazurile când nu primesc nimic. Aici stă înţelepciunea Spectatorului, în ştiinţa co-participării, a disponibilităţilor creatoare, a felului cum ştie să contribuie la creaţie.

În tipul „teatrului în teatru" prezentat de Shakespeare, spectatorii înţelepţi participă direct la spectacol, intervin în replici, comentează. Aşa se întâmplă şi în **Hamlet**, nu numai în cele două comedii specificate aici. Este tipul cel mai direct de teatru, în care spectatorii se află printre actori şi actorii printre spectatori, ceea ce face ideală comunicarea, dialogul dintre ei, căci nu se mai poate vorbi aici de o „graniţă" între scenă şi sală, după cum nu există nici o scenă şi nici o sală de spectacol propriu-zise. Teatrul în teatru, aşa cum se prezintă la Shakespeare, constituie modelul pentru spectacolul de teatru în general, iar trupele

moderne, care fac teatru pe străzi, în piețe, în hale sau în săli amenajate special, găsesc în el punctul de plecare, considerându-l un adevărat pionier.

De altfel, un asemenea model poate revendica și teatrul-lectură sau teatrul-dezbatere, adică formele de teatru care presupun participarea efectivă, implicarea creatoare a spectatorului (vezi experimentele lui Brook, Grotowski, Peter Handke etc.) În **Hamlet**, cum am mai spus, eficiența procedeului este maximă. Teatrul își este sieși și mijloc și scop. Hamlet se folosește de teatru, introducând în „Uciderea lui Gonzago", piesa pe care el le-o cere actorilor s-o joace, câteva versuri în stare de-a scoate adevărul la lumină. Teatrul verifică spusele Duhului. Căci pe Hamlet nu-l mulțumesc nici presimțirile lui și nici prezența Duhului, care poate fi chiar Satana ce știe să îmbrace chip plăcut și, *„știindu-mi slăbiciunea și tristețea"*, îl poartă *„spre-a mă pierde"*. De aceea, Hamlet spune (Actul II, scena 2):

Vreau temeiuri
Mai tari de-atât: piesa-i lațu-n care
Mi-l prind pe rege fără de scăpare.

Pentru Hamlet, deci, piesa este un temei mult mai tare decât presimțirile. Procedeul teatrului în teatru este folosit aici, ca un scop al piesei **Hamlet**, căci are funcționalitate maximă, face parte din esența piesei, din acțiunea ei, din rațiunea sa de a exista ca piesă de sine stătătoare. Este, așadar, suport lăuntric creației. În piesa dinlăuntrul spectacolului, a piesei **Hamlet**, spectatorul este implicat ca în piesa însăși, căci, ceea ce se întâmplă în „Uciderea lui Gonzago", are importanță covârșitoare pentru ce se va întâmpla în **Hamlet**. Spectatorii trebuie să participe la „înscenarea" din spectacol ca la spectacolul însuși. De fapt, ei sunt Hamlet și Horațio, care au misiunea de a-l urmări pe rege și, totodată, de a privi reprezentația dată de actori. Arta lui Shakespeare a atins aici desăvârșirea: participarea audienței este creatoare prin însăși dinamica convențiilor. Spectatorul este implicat în jocul pe trei nivele al actorilor: cei din piesa înscenată, cei aflați sub observație de Hamlet și Horațio și aceștia înșiși, care pentru un moment s-au identificat cu Spectatorul, cu atenția lui, cu tipul lui de trăire în fața unui fenomen de cunoaștere prin teatru. În timpul desfășurării piesei,

pe care Hamlet, întrebat de rege, o numeşte „Capcana de guzgani", spectatorul are însă posibilitatea să se distanţeze odată cu Hamlet, care, aşa cum spune Ofelia, joacă bine *„rolul corului"*, adică tălmăceşte „subiectul" piesei şi, de asemenea, face şi alte comentarii potrivite pe marginea piesei şi chiar în afara ei, hârjonindu-se cu Ofelia. Hamlet intervine direct în acţiunea piesei înfăţişate abia când apare ucigaşul ducelui Gonzago. El strigă: *„Dă-i drumul, ucigaşule; la naiba, isprăveşte cu schimele astea blestemate şi dă-i drumul"*.

După ce ucigaşul îşi spune replica şi toarnă otrava în urechea celui adormit, Hamlet face o referire clară la fapta „adevărată", adică la subiectul piesei Hamlet: *„Îl otrăveşte aici în grădină pentru a-i lua tronul. Gonzago este numele lui; povestea s-a petrecut aievea şi este scrisă într-o italienească aleasă. Vedea-veţi îndată cum ucigaşul câştigă amorul soaţei lui Gonzago"*. Dar nu mai apucăm să vedem finalul, căci regele s-a trădat: el se ridică, cere să i se facă lumină şi iese. Ţinta a fost atinsă. Hamlet îi spune lui Horaţio că ceea ce a făcut el, şi adăugând pe deasupra şi nişte zorzoane la costumul său, l-ar *„putea face primit într-o haită de comedianţi"*. Deci Hamlet a *jucat* teatru, a participat ca un actor la înscenare. Dar Hamlet însuşi ce este? Nu un personaj de teatru?

Arta lui Shakespeare însă ne-a făcut să uităm acest lucru, spectatorul autentic identificându-se pentru un moment cu omul Hamlet, cu drama sa, cu dorinţa lui febrilă de a afla adevărul. Spectatorul crede că *„povestea este aievea"*, adică piesa **Hamlet** are la bază un adevăr de viaţă, se ridică pe fapte întâmplate aievea. Aici stă forţa realismului shakespearian, cum vom vedea. Momentul ca atare însă, al teatrului în teatru, ne prezintă un caz de participare totală, căci spectatorul este implicat în spectacol cu întreaga conştiinţă de sine.

În **Visul unei nopţi de vară**, când „spectacolul" propriu-zis pregătit de trupa lui Gutuie are loc, adică atunci când vine momentul teatrului în teatru, participarea spectatorilor este conştientă, distanţată, căci ei sunt implicaţi în măsura în care sunt educaţi, în măsura în care participă la „spectacol" în „stilul" unor spectatori ca Theseu, Lysander şi ceilalţi curteni. Aici colaborarea actorilor-spectatori cu cea a actorilor-meşteri face ca spectacolul teatrului în teatru, momentul ca atare (Actul

V, scena 1), să fie una dintre cel mai realiste și formative pagini ale artei shakespeariene.

Spectatorul participă astfel la o lecție practică, exprimată în chipul cel mai plăcut artistic, de înțelegere și „control" al regulilor. Alături de Theseu și ceilalți actori-spectatori, el va învăța ce este un prolog, va afla cum trebuie să vorbească un actor, un leu-actor, o lună-actor și un zid-actor, cât de importantă este „*puterea închipuirii*" și cum ea „colaborează" la îmbunătățirea și subtilizarea convențiilor, cât bun simț, umor și îngăduință trebuie să aibă spectatorul etc. Dar lucrul esențial care se păstrează aici este jocul ca atare, plăcerea lui Theseu și a celorlalți de a se „distra", dispoziția lor de joc, de la calamburul de cuvinte până la intervențiile, cu multă eficacitate și substanță, în desfășurarea „acțiunii". Cu închipuirea lor, cu tipul lor de participare, spectacolul din piesă este mai viu, mai comic, mai antrenant, apropiindu-l de „antiteatrul" modern, de montările neconvenționale. În felul acesta și dispoziția spectatorului crește și el va participa la joc în măsura în care înțelege *teatrul ca joc* (formativ).

Actorii

Dacă spectatorul poate să participe sau nu, dacă poate sau nu să se implice în joc, cu gândul sau cu închipuirea, dacă are de ales deci, dacă vine la teatru sau se răzgândește pe drum, actorul, în schimb, nu are de ales: el trebuie să fie la datorie și, pe deasupra, nu trebuie să-și facă datoria oricum, ci în cel mai înalt grad, să participe intens, să se implice în joc nu numai cu gândul, ci cu întreaga sa persoană fizică, să facă din spectacol un adevăr de viață. De actor depinde în mare măsură reușita unui spectacol: dacă el știe să nu o facă pe paiața când nu trebuie, pentru hazul galeriei, căci cel mai întristător lucru este ca actorul să „*maimuțărească făpturile omenești*", cum zice Hamlet în „scena actorilor":

Ehei, am văzut actori jucând, și i-am auzit pe alții lăudându-i, și încă ce laudă, ca să nu spun mai urât, care nici tu vorbă de creștin, nici tu călcătură de creștin, de păgân sau de om nearătând, călcau umflați în pene și zbierau, încât îmi ziceam că vreun cârpaci

al firii i-a făcut pe oameni, şi i-a făcut anapoda, atât de groaznic maimuţăreau făpturile omeneşti.

Important este ca actorul *„să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris“* şi jocul lui să fie în aşa fel încât să împlinească măsura lucrurilor fireşti, o cerinţă aristotelică deci, pe care Hamlet o exprimă astfel:

Nu fi prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simţ pe care-l ai: potriveşte-ţi gestul după cuvânt, cuvântul după gest, ţinând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor fireşti;

Hamlet este ceea ce numim un autor total, o oglindă a teatrului din toate punctele de vedere; el ştie să scrie teatru, căci o face cu uşurinţă atunci când „colaborează“ la „Uciderea lui Gonzago“, ştie ce este teatrul, rostul lui, are o concepţie aristotelică, „clasică“, asupra teatrului, ştie care este forţa lui de penetraţie, ştie totul despre actori şi spectatori – „sfaturile“ sale sunt o adevărată lecţie despre arta spectacolului –, iar pe deasupra el este un mare actor şi regizor, căci ştie să „regizeze“ ca nimeni altul spectacolul din piesă, să implice spectatorii-actori în teatrul din teatru, în aşa fel încât „guzganii“ să cadă în cursă, după cum ştie să şi recite ca un adevărat actor. Când Hamlet recită din „povestirea lui Eneas către Didona“, Polonius, el însuşi *„preţuit drept un bun comedian“*, cândva, la universitate (*„Pe Iulius Cezar l-am jucat: am fost răpus în Capitoliu; Brutus m-a răpus“*), îi spune:

Zău, alteţă, frumos ai recitat; cu accentul potrivit şi cu măsură desăvârşită.

Găsim aici o urmă infraestetică preţioasă privitoare la arta recitării, dar poate fi şi o ironie la adresa lui Polonius, a nepriceperii sale, căci cu greu ni-l putem închipui în rolul lui Iulius Cezar, personajul istoric cel mai îndrăgit de Shakespeare, pomenit de zeci de ori în opera lui drept ideal al Renaşterii şi model uman desăvârşit. Ar fi o ironie, dacă însuşi Hamlet nu ne-ar confirma contrariul:

Recită triada, rogu-te, cum ţi-am rostit-o eu, uşor, curgător; ci dacă o răcneşti, aşa cum fac mulţi dintre actorii ăştia, mai bine pun pe crainicul oraşului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mâinile, aşa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol: căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii şi – ca să zic aşa – al vârtejului pasiunii, trebuie să dobândeşti şi să arăţi o cumpătare care să-i dea moliciune. O! mă doare în suflet când aud câte un gură spartă cu căpăţâna împerucată sfâşiind pasiunea în bucăţi, făcând-o zdrenţe, spărgând urechile galeriei care, în cea mai mare parte, nu-i bună pentru altceva decât pentru pantomime neînţelese şi pentru gălăgie: aş pune să-l biciuiască pe un asemenea ins care-l întrece pe Termagant; asta se cheamă să fii mai Irod decât Irod; rogu-te, fereşte-te de-aşa ceva.

În fond, actorului i se cere aici să fie întruchiparea personajului, să nu fie *„mai Irod decât Irod"*. Este o indicaţie stanislavskiană. Arta actorului trebuie să-l ducă – prin *„munca cu el însuşi "* -, la identificare cu personajul. După ce Actorul I recită o *„tiradă pătimaşe"* la îndemnul lui (*„Haideţi, vrem să gustăm din măiestria voastră"*), Hamlet însuşi o spune în monologul său (Actul II, scena 2):

Au nu-i cumplit: acest actor, cu numai
Al minţii joc, un vis al suferinţei,
Atât s-a întrupat în plăsmuirea-i,
Încât frământul i-a prăjit obrajii...
Lacrimi în ochi, privire rătăcită,
Glas spart, şi fiinţa-ntreagă pe potriva
Închipuirii?

Dar Hamlet este un filosof al artei şi al vieţii. Actorul I a recitat atât de perfect tirada, transpunerea sa în rol a fost atât de izbutită încât cei care au privit au fost răvăşiţi din cale-afară, precum Polonius:

Ia uite-l ce s-a mai schimbat la faţă; şi are şi lacrimi în ochi. Rogu-te, încetează.

Nici Hamlet nu poate „suporta“ mai mult. Dacă până aici îl lua în răspăr pe Polonius, acum e şi Hamlet de acord cu el: actorul să înceteze („*am să te rog să-mi spui mai târziu restul tiradei*“). Şi el este răvăşit. Jocul actorului a fost ca o oglindă a neputinţei şi „nemerniciei“ sale. Da, este cumplit! În primul rând pentru că actorul a jucat „*pentru Hecuba*“, însă nu „*pe degeaba*“, cum crede Hamlet, ci pentru a-l face şi mai bine să se cunoască pe sine („*oare-s laş?*“). Căci el spune în continuarea monologului său:

Totul pe degeaba!
Pentru Hecuba!
Ce-i e Hecuba lui sau el Hecubei
De-o jeluie? Ce-ar face el să aibă
Temeiul şi izvorul suferinţei
Din mine? Ar scălda cu lacrimi scena,
Ne-ar sparge-auzul, i-ar înnebuni
Pe vinovaţi, i-ar îngrozi pe drepţi,
I-ar răscoli pe cei neştiutori,
Ar buimăci, da, da, urechi şi ochi.
Dar eu,
Un tâmp şi moaleş ticălos, tânjesc
Precum cap-sec-în-nori, nepricepând,
Şi n-am ce spune (...) Oare-s laş?

Hamlet îşi analizează apoi atitudinea de până acum şi găseşte în arta actorului îndemn pentru a acţiona: spectacolul din piesă va fi capcana pe care el i-o întinde regelui. Acesta va cădea în cursa în care el însuşi a căzut, când actorul, cu măiestria lui, i-a pus în faţă, indirect, propria-i oglindă în care şi-a privit fiinţa contradictorie.

De aceea, Hamlet preţuieşte teatrul şi mai ales pe actori, căci aceştia îi dau viaţă. Actorul este chintesenţa reflectată a epocilor şi merită respectul cuvenit, cinstea pe măsura unui rege:

HAMLET
Scumpul meu domn, eşti bun să te îngrijeşti de actori? Ascultaţi, să fie cinstiţi cum se cuvine: căci ei sunt rezumatul şi cronica

prescurtată a vremurilor: mai bine să ai un epitaf prost după moarte, decât să te vorbească dumnealor de rău cât ești în viață.

POLONIUS
Alteță, îi voi cinsti după merit.

HAMLET
Păcatele mele, omule, cu mult mai bine; dacă l-ai cinsti pe orice ins după meritul său, cine ar scăpa nebiciuit? Cinstește-i după obrazul și rangul dumitale: cu cât merită mai puțin, cu atât mai de preț îți este dărnicia. Ia-i cu dumneata.

Cu atât mai mare, spune și Theseu, trebuie să ne fie dărnicia și răsplata, când actorii (meșterii amatori) nu ne dau „*nimic*“ (căci mai de preț este gândul curat pe care-l pun în fapta lor). Omul îi respectă pe actori după cât se respectă pe sine, „*după rangul și ob*razul“ lui. Or, pentru aceasta, trebuie să se cunoască pe sine și, pe deasupra, să știe ce-i arta și care-i rostul ei. Căci numai astfel spectatorul-înțelept va putea să participe, liber și cu folos, la ceea ce pare a nu-i dărui nimic. Arta pare „*nimic*“ și gratuită atunci când cel ce vine în contact cu ea își bate joc de sine, de timpul său, nu pune suflet, nu participă cu fantezia, rămâne în afara jocului, prostit și plictisit ca Ignoranța lui. De aceea este atât de necesară inițierea celui nepriceput, implicarea lui în cunoașterea teatrului, artei, ca în propria sa cunoaștere (Actul V, scena 1):

HIPOLITA
În viața mea n-am auzit o prostie mai grozavă ca piesa asta.

THESEU
Cea mai bună din toate piesele astea nu e decât o amăgire. Și cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumusețează fantezia.

HIPOLITA
Atunci e nevoie de fantezia domniei-tale, nu de a lor.

THESEU

Dacă nu ne gândim la ei mai frumos decât se gândesc ei înşişi, putem să-i socotim nişte oameni foarte cumsecade.

Aceeaşi filosofie desprinsă din scena de mai sus, o putem recunoaşte şi din următorul fragment al piesei **Hamlet** (Actul III, scena 2):

HAMLET

Vrei să cânţi din flautul acesta?

GUILDENSTERN

Nu ştiu, milord.

HAMLET

Te rog eu.

GUILDENSTERN

Nu ştiu, crede-mă.

HAMLET

Te rog foarte mult.

GUILDENSTERN

Nu ştiu nici cum să-l apuc, milord.

HAMLET

Este la fel de lesne ca şi a minţi; stăpâneşti găurile acestea cu buricul degetelor şi al policarului; sufli în el cu gura, şi va glăsui cea mai grăitoare muzică. Priveşte, astea sunt clapele.

GUILDENSTERN

Dar nu sunt în stare să le stăpânesc de fel, încât să scot ceva cât de cât armonios; nu sunt destoinic.

HAMLET

Şi-atuncea iată ce lucru de nimic mă socoteşti. Vrei să mă faci pe mine să cânt; vrei să arăţi că-mi cunoşti clapele; vrei să-mi

smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; şi această orgă este doldora de cântece şi de tonuri alese – totuşi n-o poţi face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai uşor să cânţi din mine decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument voieşti, oricât m-ai zgândări tot n-ai să mă poţi face să cânt.

Cunoaşterea tainelor creaţiei, ca şi cunoaşterea sufletului omenesc, presupun un tip de iniţiere asemănător, e ca o călătorie ritualică spre centrul unui labirint.

Teatrul ca joc formativ

Am văzut ce spune Theseu: „*Cea mai bună din toate piesele astea nu e decât o amăgire*". Adică din piesele de felul celor pe care le joacă trupa meşterilor-actori. Teatrul nu poate fi amăgire atâta timp cât şi piesa „*cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumuseţează fantezia*". Piese precum „Prea trista comedie şi tragica moarte a lui Pyram şi-a Thisbeii" pot fi amăgiri, gratuităţi pure, dacă un Shakespeare nu le-ar lua drept pretext pentru a face cu adevărat teatru, fiind – datorită caracterului ludic al spectacolului – un prilej extraordinar de plăcut orientat, în primul rând, aşa cum am văzut, spre educarea teatrală a publicului, spre antrenarea lui în joc, prin crearea unei stări de delectare superioară. Acolo unde pare amăgire, joc galant de curte, nu este altceva decât pretext pentru desfăşurarea unor reguli teatrale şi, totodată, pentru iniţierea şi pregătirea spectatorilor întru receptarea adecvată a unui teatru superior articulat.

La Shakespeare, nici acolo unde întâlnim fantezia cea mai debordantă, feeria cea mai halucinantă, teatrul nu este un joc pur, ci joc întru ceva, canava pentru a demonstra o idee sau alta, pentru a transmite semnificaţiile adânci ale unei concepţii originale despre lume. Participarea conştientă a lui Theseu şi a celorlalţi curteni la „spectacolul" din piesa **Visul unei nopţi de vară** este o dovadă concludentă că teatrul nu-i un joc în sine. Iar cine citeşte mai cu luare aminte piesuţa „Prea trista comedie...", pe care o joacă cu atâta haz şi inventivitate

actorii amatori (roluri în care, de fapt, sunt distribuiţi îndeobşte actori de prima mână, conştienţi de convenţiile noului teatru, capabili de a înţelege sensurile jocului în joc), va observa probabil că aici avem de-a face cu o genială parodie a piesei **Romeo şi Julieta**.

Dar însăşi această „Cântare a cântărilor" shakespeariene se apropie în mai mare proporţie de comediile marelui Will decât de tragediile lui. Shakespeare ar fi fost parcă mai înclinat să scrie o comedie, însă el a trebuit să fie consecvent adevărului de viaţă, faptelor date a priori încă din prolog. Licoarea pe care i-o dă Lorenzo Julietei ar putea fi interpretată ca un „deus ex machina", iar bocetul la moartea ei trucată poate fi clovnesc sau buf. Intrigă de vodevil deci. Numai că geniul lui Shakespeare a ştiut să rupă acest fir, dovedind că realitatea e mai puternică şi mai neprevăzută decât raţiunea lui Lorenzo. Totul nu se termină cu bine pentru că faptele vieţii au fost de partea tragediei: *„povestea e adevărată!"* Dar chiar şi aşa, întrucât faptele au fost date a priori, tragedia pare un „accident". Piesa, în detaliile ei, este ca o glumă de la cap la coadă. Totul e în şagă, ca într-un joc copilăresc.

Franco Zeffirelli a înţeles foarte bine spiritul acestei piese atunci când a ecranizat-o (1968). Aici a stat noutatea şocantă a montării sale. Pretutindeni glume sau, cum zice Mercuţio, *„potriveală de cuvinte"*. Desigur, în toate calambururile shakespeariene nu avem de-a face cu un pur joc de cuvinte, o gratuitate de limbaj. Este mai degrabă vorba, cum ar spune Arghezi, de *cuvinte potrivite*, de o „logică artistică" deci. Duelurile de spirit, cum este cel dintre Mercuţio şi Romeo, bunăoară, jocurile savante de replici, preferate de Shakespeare, au un rol preponderent în opera sa şi nu întâmplător ele au adresă precis, sunt pline de sevă, bat întotdeauna într-un sens precis, iar pe deasupra sunt o artă a limbajului, o potriveală de cuvinte, o sumă logică de cuvinte potrivite, bine ritmate. Acelaşi spirit se află şi în „Prea trista comedie...". Legătura cu **Romeo şi Juieta** are un substrat evident, trădat chiar de Shakespeare. Thisbe are mare „trecere" la el, simpla sa numire e ca un simbol, plasează pentru un moment contextul piesei în lumea circului, a mascaradelor bufe. Aluzia parodică la legătura mai sus menţionată se resimte în cuvintele lui Mercuţio despre Romeo (Actul II, scena 4):

A dat acum în pataramaua lui Petrarca: umblă cu lumânarea după rimele cele mai rare. Pe lângă iubita lui, Laura e o biată slujnică, deşi iubitul ei se pricepea s-o cânte în versuri ceva mai bine decât Romeo. Didona, o toantă. Cleopatra, o ţigancă. Helena şi Hero nişte târâturi de duzină. Thisbe, o fi avut ea ochi frumoşi, dar nimic altceva.

Semnificativ este faptul că „love-story"-ul este acelaşi şi într-o piesă şi în cealaltă, parodia ei. Sau poate că întâi Shakespeare a creat parodia tragicei poveşti, iar mai apoi a realizat piesa **Romeo şi Julieta**, ca o reflectare adevărată a legendei propriu-zise. Personajele „Zidul" şi „Luna" din „Prea trista comedie..." şi întâlnirea, în *„noaptea de catran"*, dintre Pyram şi Thisbeea, sunt o aluzie clară la „scena balconului". Apoi faptul că cei doi îndrăgostiţi parodiaţi se întâlnesc la „Mormântul lui Ninus" este, de asemenea, o aluzie clară a finalului piesei **Romeo şi Julieta**, căci ei mor cam în acelaşi fel: Pyram se sinucide când vede vălul sfâşiat de către „Leu" al Thisbeii, crezând că iubita lui e moartă, apoi Thisbeea, găsindu-l mort pe Pyram, se sinucide în rime de tot hazul: *„Vorbă, te opreşte!/ Spadă, loveşte/ Şi viaţa mea sfâşi-o!/ Totu-i sfârşit,/ Thisbe-a murit.../ Adio – adio – adio!"*. Dincolo Capuleţii şi Montaquii au rămas să îngroape morţii, aici „Luna" şi „Leul", căci *„zidul care îi despărţea pe părinţii celor doi îndrăgostiţi s-a prăbuşit"*, cum remarcă Fundulea.

În **Romeo şi Julieta**, jocul sfârşeşte tragic, e o joacă ce identifică firesc contrariile în tragic. În „Prea trista comedie...", prin comentariul direct al scenei, e o continuă joacă, nimic nu-i tragic, moartea-i o veselie. Avem o distracţie şi de-o parte şi de alta. Actorii sunt şi nu sunt personaje. E o pendulare între distanţare şi implicare, între ruptură şi identificare. În **Romeo şi Julieta** jocul nu este niciodată distanţat, actorii se identifică cu personajele chiar şi în momentele cele mai comice. Acţiunea se desfăşoară într-un acelaşi sistem de semne, are aceeaşi unitate de convenţie. Aici actorii aplică lecţia lui Hamlet. Ei trebuie să joace *„de-adevărat"*, jocul comic însuşi este foarte serios! În „Prea-trista comedie..." însă actorul se autodistanţează, participă adică conştient la joc. „Identificarea" lui este parodică.

Pe de altă parte, spectatorul înțelege că aici este vorba, ca în teatrul popular, de un alt tip de convenții, azi le spunem nonconvenționale, care se bazează pe parodierea convențiilor clasice. De altfel, spectatorul e avizat: Eu nu sunt Leul, eu sunt Blându, tâmplarul. Și actorul și spectatorul ies astfel din „rolurile" lor clasice și participă, conștient, la un alt tip de spectacol, la un joc formativ, nonconformist, căci și scopul și mijlocul sunt într-o îmbinare antitetică, instrucția spectatorului coexistă cu delectarea, cu plăcerea participării la joc.

Participarea spectatorului este astfel de natură formativă. El știe că pe scenă se întâmplă ceva, că e un joc întru ceva, deci nu-i curată amăgire: Theseu însuși este privit ca un estetician, având o concepție clasică despre artă, fiind modelul unui principe înțelept, care își apropie arta, o înțelege și-i face și pe ceilalți s-o înțeleagă. E, prin urmare, un principe generos... Deci nu și *ceea ce spune* Theseu este amăgire, căci el e personaj al unei piese, care doar acum, în momentul teatrului în teatru, s-a distanțat, emițând chiar ideea că „amăgirea" ar trebui să aibă un regizor și atunci poate că, cine știe, ar deveni **Romeo și Julieta**:

Dacă s-ar milostivi cineva de ei, ar putea scoate, pesemne, ceva din tot zarzavatul ăsta;

„*Pesemne*" că Shakespeare o fi văzut un asemenea „*zarzavat*" și i-a venit ideea de a scoate „*ceva*" din el. Numai spectatorul neinstruit poate avea senzația unui joc gratuit, artificial, în sine, mai ales în cazul comediilor lui Shakespeare, unde risipa de fantezie este amețitoare, convenționalitatea lipsește sau pare excesivă, personajele ies din limitele normale, o iau razna, sunt sau „filosofi" sau „nebuni", totul deci apare ca un pretext pentru tot, construcția dramatică pare că șchioapătă, că nu are rigoare, ca și intriga de altfel, un fel de „amestec" fără capăt, o continuă „beție". Apoi este lesne să sancționezi, cum au făcut-o chiar unii contemporani, nonconformismul, digresiunea, jocurile de cuvinte, gratuitățile de limbaj, jocul orb al întâmplării etc., dar la o privire mai atentă observăm că toate acestea fac parte din spectacol, că, fără ele, canavaua este săracă, rămâne scheletul gol, de aceea sunt *cultivate* cu mare zel, pentru a stârni *plăcerea* spiritelor rafinate, epoca fiind potrivită pentru asemenea jocuri de spirit făcute cu exces poetic, ca un

torent de metafore ce, odată pornit, ieşit din matcă, nu mai poate fi stăvilit. Însă şi acest lucru constituie doar o impresie. La Shakespeare, nimic nu-i gratuit.

Într-adevăr, în **Cum vă place**, de pildă, personajele pot părea nişte scheme generale, din abuz de poezie, pot părea prea poetizate/ literaturizate, ca atare, prea par toate înţelepte, vorbind ca din carte, de parcă ar vorbi un singur personaj prin mai multe guri, adică Cecilia vorbeşte ca Jacques, Jacques ca Tocilă, Tocilă ca Rosalinda, Rosalinda ca Orlando etc. Aceasta este impresia în toate comediile, care par nişte exerciţii spirituale ale lui Shakespeare, un respiro între două tragedii. Am văzut că însăşi trilogia **Henric al VI-lea** conţine în finalul ei o astfel de cheie, după războaie, crime etc. sufletul doreşte să se veselească şi comedia este invocată ca o poartă spre adevărata delectare.

Dar chiar într-o piesă în care „gratuitatea“ pare voită, cum este **Cum vă place**, în care jocul este debordant, în mijlocul unui spaţiu de mişcare mirific, pădurea, asistăm la cele mai profunde meditaţii despre teatru. Chiar dacă realitatea de la care pleacă Shakespeare este un pretext, el niciodată nu uită că esenţa jocului nu este în sine, ci *întru ceva*, întru o morală înţeleaptă, iar în cazul tuturor comediilor, întru delectarea spectatorului prin instruire, prin educarea lui teatrală. În spatele jocului se ascunde întotdeauna distanţarea, spectatorul este lămurit că se află în cadrul unei comunicări artistice. Actorul iese din rol în chiar mijlocul jocului, în plină iluzie artistică, pentru a-l avertiza pe spectator, pentru a-i solicita participarea conştientă.

Astfel, în **Poveste de iarnă**, în plină intrigă şi dramă, când te aştepţi mai puţin, şi chiar de la un personaj ca Perdita, care este construit pe o convenţie artistică gen Julieta sau Desdemona, actorul îşi iese din rol, pentru a intra de fapt în adevăratul rol, când spune (Actul IV, scena 3):

Aşa e piesa şi mă văd silită
Să joc un rol în ea.

Prin astfel de distanţări voite sau rupturi ale convenţiilor, spectatorul însuşi este scos dintr-un joc şi plasat într-un alt tip de joc. Acesta ar fi marele argument că teatrul nu este amăgire, iluzie pură, ci o *participare*

conştientă la propria delectare sau la *înţelegerea* convenţiilor, a unor mecanisme complicate, cum este regula dedublării. Faptul că suntem la teatru, că se joacă teatru, este o indicaţie la care Shakespeare ţine foarte mult, şi el caută să-l conştientizeze pe spectator ori de câte ori conflictul sau iluzia par să-l facă să uite de sine. În plină tragedie, spectatorul află că *„tertipul minciunii“* se poate înscena. Astfel, în **Richard al III-lea**, dedublatul are toate mijloacele teatrale care să-i înlesnească jocul său dublu. Şi spectatorului i se explică acest fapt: el află, chiar dacă nu ştie, că actorii se prefac, joacă teatru, că fiecare poate să fie astfel *„tragedian adânc“*. Richard îi spune lui Buckingham – pentru a *înscena* în faţa lordului primar faptul că Hastings, spre a-l pierde, a vrut să-i ucidă pe cei doi –, dacă poate juca această „scenă“ (Actul III, scena 5):

RICHARD
Hai, vere; poţi să-ngălbeneşti, să dârdâi,
În vorbă să te-mpiedici la mijloc,
Să-ncepi din nou şi iar să te opreşti
Ca un zănatec năucit de groază?

BUCKINGHAM
A! Pot să fiu tragedian adânc,
Să bâigui, îndărăt şi jur în jur
Să cat cu ochii, să tresar, să tremur
Când s-a clintit un pai, ca bântuitul
De bănuieli; priviri ca de strigoi
Am la-ndemână, ca şi storsul zâmbet,
Şi toate gata stau să mă slujească
Spre-a-mi înlesni tertipul, orişicând.

Spectatorului i se înfăţişează aici o mare parte din „recuzita“ unui tragedian. Dar spectatorul trebuie să mai înţeleagă că un tragedian adevărat nu poartă mască bătătoare la ochi, că numai într-o lume ticăloasă dedublarea e la ea acasă, nimeni neavând curajul să o demaşte. Dacă spectatorul nu înţelege, există un alt personaj gata să-l distanţeze, să-i conştientizeze propria-i atitudine, cum face Grefierul (Actul III, scena 6):

Frumoase vremuri! Doar un tont nu vede
Acest tertip cusut cu ață albă.
Dar cine-atât de îndrăzneț încât
Să nu se jure că nimic nu vede?
Rea lume; când asemeni fărădelegi
Le-ascunzi în gând, ce poți din ea s-alegi?

Spectatorul află că nu numai Richard are „actori" precum Buckingham („*Îmi ești un alt eu însumi*"), că Shakespeare se folosește în teatrul său de înscenări, de teatru în teatru (însăși scena rugăminții publice, care i se face lui Richard spre a primi să fie rege, intră într-o astfel de convenție), dar află că el însuși are în personajele piese diferiți alter ego, cum e Grefierul, care îl obiectivează, îi orientează atitudinile, îi prezintă în chip realist o situație sau alta. Deci orice piesă e un joc formativ, îndreptat în primul rând spre sfera legilor care duc – pe toate căile – la comunicarea cu spectatorul.

Cum am spus, în chiar jocurile debordante ale fanteziei, acolo unde de obicei Pădurea este spațiul de joc predilect al lui Eros, căci în pădure el poate umbla în voie, poate încurca ițele și rătăci mințile, în chiar mijlocul celor mai neîngrădite reguli și pure închipuiri, spectatorul este distanțat, i se explică, de pildă, ce e cu jocul dragostei, al poeziei și al întâmplării. El are întotdeauna într-un personaj ca Tocilă o bună călăuză, care nu-l lasă să rătăcească în gratuitatea unei fantezii neîngrădite, când cuvintele parcă iau foc, iar forța imaginii poetice e fără margini, ca însăși închipuirea îndrăgostiților, dimpotrivă, astfel de personaje îl aduc mereu cu picioarele pe pământ, îi dau sentimentul delectării sau al instruirii plăcute, arătându-i astfel că arta are și o latură reflectorie, că autorul, Shakespeare, se adresează prin astfel de „jocuri" mai mult capacităților lui spirituale, mai mult rațiunii decât inimii!

Beția poetică nu trebuie să-l îmbete și pe spectator, el trebuie să fie un băutor cu măsură. Spectatorul va înțelege astfel că torentul limbajului poetic este adecvat unor îndrăgostiți pătimași și că, în fond, acesta este semnul intensității intelectuale, al efortului creator originar. Să-l ascultăm, bunăoară, pe Tocilă, curtând-o pe Audrey (**Cum vă place**, Actul III, scena 3):

TOCILĂ

Când versurile cuiva nu se bucură de înțelegere și agerimea minții lui nu-i dusă de mână de pruncul acesta înțelept: înțelegerea, omul acela e mai năpăstuit decât o biată dugheană împovărată de coșcogeamitea datorie. Zău, ce n-aș fi dat ca zeii să te fi făcut mai poetică.

AUDREY

Habar n-am ce-o fi aia „poetică". E lucru cinstit, cuviincios? Și e de-adevăratelea?

TOCILĂ

Nu știu zău, căci adevărata poezie e-aproape pe de-a-ntregul închipuită și, cum îndrăgostiților le place poezia, s-ar putea spune, ținând seama de jurămintele lor poetice, că sunt doar în închipuirea lor îndrăgostiți.

AUDREY

Atunci ai fi vrut ca zeii să mă fi făcut poetică?

TOCILĂ

Da, aș fi vrut! Și știi de ce? Tu mi-ai jurat că ești cinstită. Dacă ai fi fost poetică, puteam nădăjdui că, într-o oarecare măsură, îți închipui numai.

Așa cum observă Jacques, Tocilă e un „*nebun cu judecată*". E „*nebun*" fiindcă e atins și el de vraja Pădurii, o scenă ideală pentru jocul de-a dragostea și de-a poezia, și e „*cu judecată*" pentru că Shakespeare îi dă un rol determinant, mai important ca al celorlalte personaje, și chiar decât construcția dramatică sau subiectul: el este sufletul semnificațiilor, mesajul infraestetic, ceea ce spectatorul trebuie să înțeleagă dincolo de joc, înțelegerea și agerimea minții fiind armele intelectuale ale unei participări plăcute la jocurile închipuirii și ale iubirii. Observațiile lui Tocilă referitoare la poezie și închipuirea îndrăgostiților sunt profund realiste, iar întrebarea dacă poeții sunt și ei cumva cinstiți numai în închipuire este conținută în judecata lui Tocilă.

Shakespeare se serveşte de astfel de personaje pentru a comunica cât mai direct cu spectatorul, pentru a sublinia când trebuie sensul unei fapte sau alteia, ceea ce într-un loc nu capătă nici o rezolvare şi în altul da etc. Spectatorul nu poate să ia drept gratuitate un joc cu judecată, cu sens. Personajele-cheie ale lui Shakespeare nu-i dau voie. Jacques spune în final, şi de aceea el este botezat *melancolicul*, că vrea să se ducă în altă parte, fiindcă „*Nu mă-mbie jocul*"! Toţi îl roagă să rămână, inclusiv Ducele, dar Jacques o ţine pe a lui: „*Nu-mi place veselia*"! Toţi rămân să se veselească, numai el se retrage în „*peştera*" sa filosofică, meditativă. Aşa spune el: „*Dar mă aflaţi în peşteră, de vreţi*". Ce trebuie să înţeleagă spectatorul de aici? Da, totul este vesel, cânt şi bucurie, dragoste şi vers... dar şi melancolie, şi refuz al jocului, şi tristeţe. Când, în final, în Epilog, Rosalinda, un alt personaj-cheie al piesei, îşi iese din rol, ca în *commedia dell'arte*, o face pentru a fi purtătoarea de mesaj a autorului. Ea exprimă tâlcul acestui „*cum vă place*" din titlul piesei, geamănul acelui „*cum doriţi*" din *A douăsprezecea noapte*. Atitudinea ei este polemică, provocatoare: Teatrul este un joc al alegerilor, al opţiunilor. Cum vă place? Aşa sau aşa! Optaţi! Alegeţi! Găsim aici ideea *improvizaţiei* care stă la baza teatrului. Shakespeare sugerează în acest Epilog metoda *adaptării libere*, pe care se va dezvolta tot teatrul viitorului. Spectatorul este invitat să participe la joc ca un regizor modern: el poate face „tăieturile" pe care le pofteşte, poate monta spectacolul conform criteriilor sale estetice, opţiunilor sale subiective. De fapt, participarea adevărată de aici se naşte: din nevoia de a alege şi de a intra în joc.

Shakespeare pune „capcane" de tot soiul, îi cheamă pe spectatori la joc, îi face să creadă că optează cu de la sine putere. Numai prietenul înţelept va şti că teatrul este un *joc al opţiunilor spirituale*. Regizoral vorbind, teatrul e ca o continuă improvizare, ca un joc fără capăt al întâmplărilor şi al vorbelor cu tâlc. Ca şi viaţa, poate fi aşa sau aşa. În viaţă, omul alege şi renunţă. Acolo unde poate, o face cum îi place. Shakespeare parcă ne-ar spune: Alegeţi-vă ce final vreţi! Adaptaţi piesa la timpul vostru, la plăcerile voastre, aşa cum le simţiţi voi aici şi acum! Degustaţi! Piesa este ca vinul! E adevărat, care „*se cere să fie bine-nfundat*". Aceasta ar fi, oarecum, justificarea Epilogului:

Dacă-i adevărat că vinul bun n-are nevoie de laude, tot atât de adevărat e că o piesă bună n-are nevoie de epilog. Însă, oricât de bun ar fi vinul, se cere să fie bine-nfundat, iar o piesă, oricât ar fi de bună, parcă e şi mai bună când are un epilog.

Vinul este bun dacă nu se „trezeşte", aşa cum o piesă te delectează cu adevărat, îţi face o deosebită plăcere, când nu se prezintă ca un joc în sine, un artifex, o creaţie gratuită şi livrescă, ci, dimpotrivă, când are miez, sevă, „epilog", adică viaţă, implicit o continuă comunicare cu spectatorul, altfel spus, când este un „joc secund", când conţine precizările de rigoare pe care autorul ţine neapărat să le comunice, cum o face prin Rosalinda:

Încep cu femeile. Vă conjur, o, femei, în numele dragostei pe care o purtaţi bărbaţilor, să luaţi din piesa asta tot ce vă e pe plac. Iar pe voi, o, bărbaţi, vă rog în numele dragostei pe care o purtaţi femeilor – şi bag de seamă, după zâmbetul vostru, că nici unul din voi nu le urăşte –, să le faceţi voia şi să vă placă piesa.

În acest Epilog, Shakespeare împarte spectatorii în bărbaţi şi femei, căci e o piesă despre dragoste, şi la fel cum Rosalinda ar opta pentru „*bărbaţii care poartă bărbi pe placul meu, sunt chipeşi la obraz şi au gură atrăgătoare*", şi spectatorii (bărbaţi şi femei) sunt liberi să aleagă ceea ce le place din piesă. Numai că fiecare trebuie să ia din piesă în numele dragostei pe care o poartă sexului opus. Jocul este deci antitetic, ca şi plăcerea, ca şi viaţa. Nimic nu este gratuit. Totul are un sens, chiar dacă se face „*mult zgomot pentru nimic*"! Ce va să zică, de fapt, acest „*nimic*"?

„*Nimicul*" este proiecţia închipuirii, a fanteziei, „*focul de paie*" al dragostei, „*zgomotul*" care nu face nici un rău, Jocul în care totul până la urmă se termină cu bine, fie că jocul este dublu, secund sau multiplu mascat; este un „*zadarnic chin al dragostei*", un „*vis al nopţii de vară*", o feerie, un basm, o „*furtună*" aducătoare de pace şi împăcare, dar şi de iertare a „tuturor păcatelor"; „*nimicul*" este însuşi Omul în chip de Zeu al dragostei, aşa cum spune Don Pedro, din **Mult zgomot**

pentru nimic, când pune la cale trucurile prin care să „unească" cele două contrarii, Benedick și Beatrice:

Dacă o să izbutim să facem asta, Cupidon n-o să mai fie arcaș; gloria lui o să treacă asupra noastră, pentru că vom fi singurii zei ai dragostei;

Ca atare, „*nimicul*" este orice șiretlic bun, orice deghizare, orice „*dulce nadă*", cum spune Hero, care duce la restabilirea adevărului; „*nimicul*" este aparenta revenire la punctul de pornire (negarea negației), este, așadar, dezvoltarea unui ciclu al întregului; „*nimicul*" este știința înțelegerii jocului ca delectare și cunoaștere, ca plăcere și Morală, este, în fond, arta care *pare* amăgire, dar care nu este altceva decât rezultatul firesc al efortului creator, efort insesizabil însă, comunicare autentică, neforțată, impresie de vid care te împlinește, te umple și devine materie indispensabilă vieții. Din punct de vedere infraestetic, așadar, „*nimicul*" (ca restabilire a adevărului, ca „final deschis") nu se realizează cu adevărat decât dacă jocul este *întru ceva*!

Teatrul ca poveste

Pentru ca jocul să fie *întru ceva*, el trebuie să fie înțeles, și de cei care îl joacă, și de cei care îl privesc. Pentru a justifica parcă sensul nevinovat al jocurilor și al încurcăturilor care se termină cu bine din piesa **Mult zgomot pentru nimic**, să luăm aminte la expresia lui Antonio (Actul V, scena 1):

Nu-s oamenii copii?

Dacă „*oamenii-s copii*" înseamnă că pot fi câștigați cu povești. Definiția lui Antonio explică și mai mult faptul că spectatorii nu vor înțelege sensul unui joc atât de complex, ca cel al artei, decât printr-un mijloc de comunicare ideal, și adecvat, totodată, și anume cel specific basmelor, poveștilor. Cine nu este captat de o poveste, de un basm, de o legendă, de un mit, mai ales când cel care „bășnește" are geniu?!

Cine nu ştie povestea lui Hamlet, a regelui Lear, a lui Romeo şi a Julietei sale, a lui Othello şi a Desdemonei, a lui Prospero şi încă alte multe „poveşti" shakespeariene? O idee, o morală, un sistem filosofic, o experienţă de viaţă etc. găsesc în povestire modalitatea ideală de comunicare. O poveste cu tâlc, cu miez, este ca un joc întru ceva, care, pe deasupra, se bucură de participare, de înţelegere şi de o mare audienţă.

Dar, după cum am spus, nici comediile cele mai *„amăgitoare"* nu sunt poveşti în sine, născociri cu buni şi răi, având adică etica basmului, cei buni înving pe cei răi, care, în fond, cum se va vedea la sfârşit, când totul se termină cu bine, sunt şi ei buni! În teatrul lui Shakespeare povestea este modalitatea ideală de comunicare cu toată lumea, fie copil sau bătrân, om de rând sau nobil, mijlocul de captare a audienţei şi de plasare a spectatorului oarecum în mit, în legendă! „Oarecum", căci, cum vom vedea, el nu-l scoate complet din lumea sa, ci îi dă „şansa" unei participări conştiente, păstrându-l într-un dialog viu cu sine, cu epoca în care trăieşte şi cu „povestea" propriu-zisă.

Shakespeare se foloseşte de această modalitate de comunicare universală pentru a-şi face mai „pe înţelesul tuturor" jocul, mai exact, sensul jocului! Nu jocul în sine deci, nu povestea ca poveste interesează aici, „a fost odată un rege care avea trei fete..." sau „un prinţ nefericit care…". Desigur, este important şi acest lucru: ca orice spectator care iese de la un spectacol cu piesa **Hamlet**, de pildă, fie el oricât de neinstruit, să rămână măcar cu atâta lucru, cu subiectul piesei, al poveştii tragice a lui Hamlet, să-l poată la rându-i povesti! Dar Shakespeare vrea mai mult de la spectatorul său! Şi o spune cu toate urmele infraesteticii sale! Nu degeaba la fiecare moment nodal, dar şi aiurea, pe terenul afânat al jocurilor de-a teatrul, al înscenărilor de tot felul sau chiar al potrivirii de cuvinte, Shakespeare seamănă sâmburii participării conştiente, ai distanţării, ai înţelepciunii şi înţelegerii convenţiilor artei sale.

Aproape că nu există prolog – şi acesta pare a fi rostul lui principal – în care să nu i se atragă atenţia spectatorului că în seara aceasta va vedea şi va asculta o poveste, că i se va istorisi o păţanie sau alta... şi chiar i se istoriseşte pe scurt subiectul poveştii! Aici se află, aşadar, secretul distanţării! Spectatorii care vin să vadă **Romeo şi Julieta**, să spunem, află chiar din capul locului la ce trebuie să se aştepte. Într-un scurt prolog, Corul le prezintă:

În falnica Veronă se înfruntă
Două vechi neamuri. Ura nu se frânge.
Și iar porni-va dușmănia cruntă,
Își vor păta iar mâinile cu sânge.
Din sânu-acestei vrăjmășii străvechi
Ies doi îndrăgostiți bătuți de soartă;
Pieirea tristă-a tinerei perechi
Va potoli înverșunata ceartă.
În două ceasuri veți vedea, pe rând,
Destinul crud al dragostei fierbinți
Și moarta-ndrăgostiților, curmând
Neîmpăcata vrajbă-ntre părinți.
Ne-m strădui, de-avem îngăduință,
Ce n-am brodit să dregem prin silință.

Prin urmare, spectatorul știe despre ce este vorba în piesa la al cărei spectacol a venit, dacă n-a venit deja cu subiectul știut de acasă, citit în cronici, povestit de vreun bătrân etc., iar dacă va avea și îngăduință, va vedea cum faptele prind chip, și, pe deasupra, i se mai promite că lipsurile vor fi drese prin silință sau întregite prin bunăvoința spectatorului, dacă își va pune la lucru gândul! Presupunând că aceste condiții de joc ar fi îndeplinite, iată dar că indirect, prin urme infraestetice implicite, Shakespeare își pregătește spectatorul pentru a participa la ceva mai presus de simpla povestire scenică a întâmplărilor. Pentru el, povestea este un mijloc și nu un scop. Ba chiar un pretext și, uneori, un joc de spirit; când Claudio, din **Mult zgomot pentru nimic**, recunoaște că e îndrăgostit de Hero, spune:

Dacă n-ar fi, nu s-ar povesti,

iar Benedick, cel care, deocamdată, este „*un eretic încăpățânat în fața frumuseții*“ și trebuie să fie astfel, căci altminteri „*nu și-ar putea juca rolul cum trebuie*“, consideră că întâmplarea lui Claudio, faptul de a fi îndrăgostit de Hero, este (Actul I, scena 1):

Ca-n povești: este așa și nu este așa.

Sau să ne reamintim ce spunea Al treilea gentilom din **Poveste de iarnă** despre una din minunile pe care le-a auzit cu prilejul reîntâlnirii lui Polixen cu Leontes:

Şi asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sunt atâtea de povestit, până ce crezarea aţipeşte şi nici o ureche nu-l mai ascultă.

Şi astfel de „referiri“ se întâlnesc pretutindeni în teatrul lui Shakespeare. De altfel, cuvântul *poveste* (basm, legendă sau istorisire) apare de sute de ori în opera sa, fiind aproape tot atât de frecvent ca şi cuvântul dragoste. De ce atunci Shakespeare ne tot spune – prevenitor – că ne aflăm în faţa unei poveşti şi că, de fapt, nu suntem în faţa unei poveşti? Ce altceva urmăreşte el? Să fie vorba aici doar de un paradox? Că nu ne aflăm în faţa unei poveşti, se poate mai lesne observa. În comedii, jocul de-a povestea este chiar parodiat, dar în tragedii nu poate fi vorba de nici o poveste! Pe cine vrea să păcălească Shakespeare? *„Nu-s oamenii copii?“* Poate. Dar „copiii“ ştiu că Făt-Frumos o salvează pe Ileana Cosânzeana şi Zmeul este ucis. Cei buni ies, întotdeauna, învingători. Pe când în **Richard al III-lea**, de pildă, câţi din cei buni nu pier asasinaţi, copiii sunt asfixiaţi, oameni nevinovaţi mor în lanţ, deşi până la urmă Richmond, unul din cei buni, învinge Răul şi totul *pare* că se termină cu bine!

Desigur, acesta nu-i un final de basm, e un final istoric, o Faptă de istorie adevărată! Cine nu se întristează de moartea tragică a unui om ca Hamlet, cine nu se recunoaşte chiar şi pentru o clipă în această *„coajă de nucă“* pradă valurilor timpului? Şi cu toate aceste trimiteri pe care le face Shakespeare la relaţia individ-societate, la sensurile majore ale vieţii, la adevăr şi istorie, la om şi univers, el totuşi îi pune în gardă pe spectatori, mereu reamintindu-le că aici e vorba de o poveste şi-l „ajută“ chiar pe Hamlet s-o spună – subliniind astfel şi mai mult „distanţarea“ – cu sufletul pe buze (Actul V, scena 2):

Figuranţi şi spectatori
Ai ăstui act, cari, palizi, tremuraţi
De ce-aţi văzut, ah, de-aş avea răgaz –
Căci moartea, când înhaţă,-i crud aprod –

Atâtea ce v-aş povesti... Dar, fie...
Eu mor; tu însă vei trăi, Horaţio.
Ce-am fost şi ce-am voit, să spui întocmai
Neîmpăcaţilor. (...)
Ah, dragul meu,
Acestea toate-ascunse rămânând,
Ce nume defăimat las după mine!
De m-ai păstrat în inimă cândva,
Te leapădă câtva de fericire
Şi-n lumea asta rea, trăgându-ţi suflul,
Să spui povestea mea.

În toate finalurile tragediilor, al pieselor sale în general, există un pasaj definitoriu unde Shakespeare, ca într-un epilog, acolo când lipseşte, procedează ca în „prologul" pe care îl scriu meşterii-actori din **Visul unei nopţi de vară**, vrând să atragă atenţia doamnelor că Leul nu-i un leu de-adevăratelea, ci că-i Blându, tâmplarul. Deci spectatorii, ca într-un ritual de iniţiere, sunt preveniţi (mental) că se află la teatru, că ceea ce văd s-a petrecut cândva, nu se petrece „aici şi acum", că este ca într-o poveste. Othello îi cere lui Ludovic să scrie despre el în felul cum ai scrie o poveste, Shakespeare punând, în cuvintele lui, urmele infraestetice ale creării acestui personaj. Spectatorii pot acum să afle tiparul plăsmuirii lui Othello, personaj înzestrat cu darul povestirii, al magiei, dar cu care, de altfel, a şi cucerit-o pe Desdemona, însă nu cu poveşti de adormit copiii, ci cu poveşti adevărate, precum aceea de care el însuşi îşi leagă moartea (Actul V, scena 2):

Te rog, când vei da seamă
De-aceste întâmplări nenorocite,
Arată-mă cum sunt. Nici părtinire,
Nici ură-n scrisul tău. Să scrii de-un om
Care-a iubit prea mult, dar nu cuminte,
Nu prea gelos, dar, amăgit fiind,
Fu orb şi pătimaş. Şi-a cărui mână,
Asemenea iudeului smintit,
A lepădat un mărgărit mai scump

Decât onoarea tribului. De-un om,
Ai cărui ochi n-au fost deprinşi cu mila,
Dar azi, robiţi, cu lacrimi grele plâng,
Cum în Arabia-arborii de leac
Îşi plâng tămâia lor. Aşa să spui.
Şi să mai spui că la Alep, odată,
Când un otman hain, purtând cealma,
Bătea pe-un veneţian, hulindu-mi ţara,
L-am luat de gât pe-acel păgân spurcat
Izbindu-l astfel! (Se străpunge)

Deci: „*aşa să povesteşti*". Cum? „*Ca-n poveşti: este aşa şi nu este aşa*". Este aşa pentru că orice poveste se întemeiază pe un adevăr de viaţă, fie el oricât de „exotic", şi nu este aşa pentru că a fost şi nu mai este, pentru că din acel adevăr a rămas doar povestea, fantezia creatoare care înfrumuseţează totul şi face suportabilă crima cea mai oribilă. Este aşa, pentru că spectatorul se află în faţa unei poveşti. Prinţul, în finalul piese **Romeo şi Julieta**, spune:

Nicicând n-a fost, şi nu cred a greşi,
Mai jalnică poveste-n lumea-ntreagă
Decât povestea lui Romeo şi
A Julietei ce i-a fost lui dragă.

Şi nu este aşa, întrucât spectatorul trebuie să tragă învăţăminte, să înţeleagă mai mult din faptele istorisite; şi faptele cele mai nenorocite sunt înfăţişate ca într-o poveste, suntem la teatru, leul nu-i de-adevăratelea etc., pentru ca spectatorii să nu se îngrozească sau să fie palizi, să tremure şi să li se facă părul măciucă de ceea ce văd, să fugă speriaţi din sală, ca primii spectatori de cinema care fugeau îngroziţi de imaginea trenului intrând în gară, ci să „suporte" totul ca nişte prieteni înţelepţi, să afle în spatele faptelor înfăţişate învăţăminte care să le fie de folos, să ştie, aşadar, să le intre bine în cap, că de aceea li se povesteşte ceea ce li se povesteşte, pentru că ar trebui ca aşa ceva, fapte atât de cumplite, să nu se mai întâmple vreodată.

Totul la Shakespeare se poate povesti. Orice piesă poate fi depănată, începând cu: A fost odată ca niciodată... A fost odată ca niciodată un rege care avea trei fete, pe cea mare o chema...; A fost odată ca niciodată un prinț nefericit, care… A fost odată ca niciodată un rege în Navarra care a vrut să fie *„lumii-ntregi spre pildă"*, curtea-i un soi de-Academie, *„contemplativ dedată pașnic artei"*...; A fost odată ca niciodată în Atena un om bogat și darnic, pe nume Timon, care...; etc., etc. Înseși titlurile pieselor lui Shakespeare ne duc cu gândul la un teatru ca de poveste: **Regele Lear, Romeo și Julieta, Troilus și Cresida, Othello, Hamlet, Viața și moartea regelui Ioan, Furtuna, Visul unei nopți de vară, A douăsprezecea noapte, Cum vă place, Antoniu și Cleopatra, Cei doi tineri din Verona, Poveste de iarnă** și așa mai departe, toate cele 36 de piese shakespeariene având titluri care îndeamnă la istorisire. De altfel, în actul IV al piesei **Poveste de iarnă**, când ne vorbește Timpul, în chip de Cor, Shakespeare ne dă cheia infraestetică a modalității sale teatrale, mărturisind:

Că-mi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
Și legi, și datini, și-alte noi să dărui.
Să trec deci cum sunt azi și-am mai trecut
Nainte de-al zidirii început
Și, martor la prefacerea lumească,
Să văd tot ce va fi să se mai nască,
Să sting prezentul plin de foc, să pară
În spusa mea un basm de-odinioară.
Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn
Și clipe-atât de grabnice să torn,
Ca tot ce-a fost să vi se pară vis.

Shakespeare e un Demiurg al creației, el este Timpul operei sale. Într-o poveste totul e posibil, lipsa de reguli devine regulă, visul se îmbină cu realitatea, faptele de ficțiune sunt date drept fapte de viață sau invers, contingentul își dă mâna cu transcendentul etc. Totul însă este ca spectatorul să fie pregătit. Și, pentru Timp, aceasta pare a fi regula numărul 1. El ne prezintă teatrul ca poveste; au trecut șaisprezece ani și despre Perdita spectatorii vor afla că:

A fost odată-o fată de păstor...
Aşa-i povestea; fiţi deci cu răbdare,
Chiar de-aţi trăit minute mai amare,
Iar dacă nu, minutele vă fie –
V-o spun eu, Timpul – numai bucurie!

Personajul Timpul îi spune deci spectatorului care i-au fost şi care îi vor fi stările sufleteşti. Ca într-un calcul matematic, Creatorul controlează – şi aceasta este marea lui artă – însăşi trăirea spectatorului, gradul intensităţilor ei. Şi cu cât prietenul înţelept este mai avizat în acest sens, cu atât mai mult parcă participă la joc. Pentru că, prin arta sa, Creatorul ştie să-l facă să *accepte* convenţiile poveştii.

Piesa cu infraestetica cea mai explicită este, desigur, **Henric al V-lea**. Şi totuşi, ea este şi nu este o poveste. În declaraţia de dragoste pe care Henric i-o face Caterinei – poate scena celui mai iscusit joc al spiritului, unde plăcerea de a fantaza este fără egal, iar arta convenţiilor, bazată mai ales pe faptul că nici unul nu ştie bine limba pe care o vorbeşte celălalt, franceza, respectiv engleza, atinge maxima splendoare, maxima fervoare a jocului –, spectatorul înţelege că la mijloc este, de fapt, un *joc politic*. Nici o clipă Shakespeare nu duce prea departe o latură a contradicţiei fără să o aibă în vedere şi pe cealaltă, niciodată nu duce prea departe jocul de-a povestea şi nu-l „păcăleşte" pe spectator, nu-l ţine în labirintul fanteziei, al iluziei artistice, fără să nu aibă în vedere şi distanţarea, anti-jocul de-a povestea, deconspirarea faptelor (închipuirii).

Orice regulă „presupune", conţine, şi anti-regula ei. Povestea are darul de a-l purta pe spectator pe aripile fanteziei, de a-l „identifica" discret cu faptele istorisite, de a-l implica afectiv, pe când „deconspirarea" ei, aducerea la realitate a spectatorului, scoaterea din convenţie, din câmpul magic al povestirii, au darul de a-l implica raţional pe spectator, de a-l face să înţeleagă faptul că jocul este *întru ceva*. Scoaterea din convenţie este şi ea tot o convenţie, un mijloc al realismului, dar care este pusă în slujba sensului poveştii, a semnificaţiilor piesei.

Când Shakespeare îşi încheie povestea lui Henric al V-lea, luându-şi încă dintru început, din chiar prologul piesei, precauţiunile necesare, iniţiindu-l pe spectator în tainele convenţiilor teatrale şi cerându-i iertare pentru aceasta („*Dar să iertaţi, vă rog,/ Nevrednicului cuget*

ce-ndrăznește/ S-aducă o poveste-atât de mândră/ Pe-aceste biete scânduri"), o face într-un Epilog, prilej cu care reia și conchide asupra unora din principalele puncte ale infraesteticii sale:

În vers stângaci, prin timpii legendari
Poetul perindatu-va cu gândul,
Strângând în mic locaș tot oameni mari,
Destinul lor, crâmpeie depănându-l.
Un scurt răstimp, da-n care-a luminat,
În Anglia, luceafărul speranței.
Și-un rai luând cu-n paloș fermecat,
Lăsă pe-al său copil pe tronul Franței.
Deci, Henric cel de-al șaselea, prin lege,
A fost-nălțat, în scutece fiind,
Al Franței și al Engliterei rege.
Da-n statul său prea mulți chivernisind,
Pierdută-i Franța – Anglia-i rănită.
Povești de-acestea au mai luat ființă
Pe-a noastră scenă. Fie deci primită
Și cea de astăzi cu îngăduință.

Într-un sâmbure, cum a spus Eminescu, stă un arbore întreg, într-un Epilog – o întreagă concepție teatrală. Întâlnim aici aspecte, pe care noi le-am tratat pe larg, ale unor probleme cheie și anume referitoare la: a) teatrul nu-i perfect, implicit arta în general; b) izvoare: cronicile, legendele; c) participarea conștientă a spectatorului, care poate cu gândul să întregească „*crâmpeiele*" care lipsesc; d) spațiul convențional de joc; e) personajele tragediei, „*oameni mari*", deci conform lui Aristotel; f) regula negării negației, a finalurilor deschise; g) selecția faptelor istorice și de viață într-o plăsmuire artistică; h) germenii unei viitoare piese, stârnirea deci a curiozității spectatorului; i) teatrul ca delectare, ca plăcere a spiritului, ca joc întru ceva; j) teatrul ca poveste, dar nu ca poveste, istorie, născocire în sine, ci ca „*povești de-acestea*", ca poveste adevărată, complexă, neobișnuită, ca ne-poveste de fapt, ca adevăr de viață, ca realitate înfățișată sub chip

de poveste, pentru a lua ființă scenică; k) „*îngăduința*“ spectatorului; l) marele respect pentru spectator.

În multe din piesele sale, Shakespeare face aluzii la alte piese, dezvoltă teme şi situaţii, conflicte etc. conţinute în germene în alte opere. Un astfel de germene se găseşte în Epilogul abia citat: „*Poveşti de-acestea au mai luat ființă/ Pe-a noastră scenă*“. Şi vor mai lua. Cum aţi venit şi la celelalte „poveşti“, pare să le spună Shakespeare spectatorilor săi, veţi veni şi la următoarele. Dacă aţi venit la celelalte, înseamnă că v-au plăcut, că aţi învăţat ceva de aici, că n-aţi plecat cu mintea goală. Atunci e sigur că o să vă placă şi piesa din astă seară. Eu mi-am dat silinţa să vă placă şi să veniţi la teatru mai ceva ca la biserică, căci aici e o şcoală a vieţii, o şcoală de învăţăminte; prin teatru, învăţaţi istorie, învăţaţi să trăiţi şi să faceţi istorie, o istorie mai bună. Prin arta mea voi şti să vă ţin trează curiozitatea şi să vă atrag şi la alte spectacole, la alte „*poveşti de-acestea*“. Şi n-am să vă dezamăgesc. Îmi voi da silinţa să vă fiu pe plac şi de folos tot ca astăzi, dacă muza poeziei nu mă va lumina chiar şi mai mult pentru voi...

Shakespeare este, într-adevăr, un mare povestitor, însă unul cu totul special, care, deşi ne invită să-i înţelegem meşteşugul din unghiul înalt al poeziei, din „*cerul ei luminos*“, totuşi îşi bazează arta pe puterea lui de a-şi reprezenta mental „poveşti“ care se petrec în afara scenei. Poate de aceea este autorul cel mai ecranizat din lume, piesele sale fiind multiple scenarii audio-vizuale, înzestrate cu un farmec oral neobişnuit. Cum am văzut, teatrul său e plin de astfel de momente, adică de poveşti extra-scenice, momente care nu pot fi reprezentate scenic: un gest sau o privire nu pot cuprinde un spectacol întreg, dar imaginaţia, puterea închipuirii, da.

Când Norfolk îi povesteşte lui Buckingham fastul întâlnirii dintre Henric al VIII-lea şi Francis I, care a avut loc în anul 1510, între Guynes şi Ardes (în apropiere de Calais), el spune (**Henric al VIII-lea**, Actul I, scena 1):

Pierdut-ai priveliştea măririi pământeşti.
Cei doi monarhi s-au cuprins în braţe
Atât de strâns, încât în clipa-aceea
Păreau că sunt o singură făptură.

Ca ființa cu umbra-i, cum ar spune Eminescu. Și Shakespeare, prin Norfolk, descrie „*ceea ce nu se poate descrie*“ și reprezenta decât prin arta cuvântului și prin puterea închipuirii. Spectacolul care a urmat mai sus pomenitei întâlniri, de la zi la zi „*era fără de seamăn*“. Apoi:

Când cei doi sori chematu-i-au prin crainici
Pe cei viteji să se măsoare-n luptă,
Priveliștea a fost atât de mândră,
Încât nici gândul n-o putea cuprinde.
Străvechile povești de vitejie
S-au dovedit adevărate: nimeni
O clipă nu s-ar fi-ndoit că Bevis
E iarăși viu.

„*Priveliștea măririi pământești*“, așadar, „*nici gândul n-o poate cuprinde*“. Numai că Shakespeare, cum am spus, nu cade niciodată într-o extremitate sau alta, el aduce închipuirea la „măsura“ ei, restabilind echilibrul, conform legii contrariilor. Ca atare, Buckingham îi stăvilește lui Norfolk elanul închipuirii, spunând doar atât:

O, prea mergi departe!

Deși este dovedit că „*străvechile povești de vitejie*“ au la baza lor fapte adevărate, orice mit, chiar și cel mai fantezist, izvorăște dintr-un sâmbure de adevăr. Dar estomparea unei laturi, readucerea echilibrului – din extrema exagerării în marginile verosimilului – sunt aspecte care țin de *arta realismului* shakespearian, cum vom vedea. Aici însă, deocamdată, ne interesează și răspunsul pe care îl dă în continuare Norfolk, care vrea cu tot dinadinsul să fie crezut, iar „moderația“ cu care vorbește acum pare mai convingătoare:

Pe cinstea mea, ce-o vreau neîntinată:
Nici cel mai iscusit povestitor
Nu ar putea da glas acestor fapte.
Nimic nu tulbura orânduiala
În care orice amănunt era
Pus în lumină.

Poate că *„Nici cel mai iscusit povestitor/ Nu ar putea da glas acestor fapte"*, dar Shakespeare poate, căci el este Demiurgos, el este Timpul. Ceea ce însă nu poate nici el, este faptul de a le da ființă, chip scenic, reprezentare vie, concretă. De aceea, se folosește de descrieri, care sunt un fel de *scenarii concentrate*, pe care regizorii de film le-au deconcentrat, metodă pe care a folosit-o și Jean Georgescu atunci când l-a ecranizat pe Caragiale, cinematografiind descrierile din replicile personajelor.

Deși se spune că piesa **Henric al VIII-lea** a fost apreciată în epocă datorită, mai cu seamă, montării ei fastuoase, totuși scena întâlnirii *„celor doi sori"* este o *„priveliște prea măreață"* ca să încapă pe niște *„biete scânduri"*, de aceea ea a și fost descrisă. Creatorul a ales soluția povestirii, adică a apelat la puterea închipuirii, la spectacolul mental sau „povestea bis, pe care o scrie în mintea lui spectatorul", cum spunea D. I. Suchianu, poveste pe care însă *„nici gândul n-o poate cuprinde"*, dar e de presupus că o poate întrezări. Astfel spectatorul are marea satisfacție de a putea *vedea* perfecțiunea: *„Nimic nu tulbură orânduiala/ În care orice amănunt era/ Pus în lumină"*. Asemenea „spectacole" extrascenice, înmiite, îi „țin" pe spectatori și, în general, prin poveste, Shakespeare a găsit o cale ideală de comunicare cu ei. Se pare însă că regizorul acelei montări fastuoase de care am amintit, un fel de Vatel al curții regale, a încercat să concretizeze faptele extra-scenice. La unul din spectacolele ce au avut loc în anul 1613 cu această piesă, tunurile ce vesteau sosirea regelui la Wolsey (vezi Actul I, scena 4), au fost tunuri de-adevăratelea și exploziile care au avut loc, au incendiat teatrul Globe, fondat de însuși Shakespeare special pentru piesele sale, teatru care a ars atunci, în acel an fatidic, în întregime cu toată arhiva teatrului, implicit cu manuscrisele shakespeariene, pierdute astfel pentru totdeauna, piesele fiind reconstituite apoi din memoria actorilor.

Modalitatea descrierii, istorisirii unor „spectacole" adiacente care trebuie să prindă viață, prin participare, în mintea spectatorilor, dar mai ales faptul că piesele sunt structurate narativ, se desfășoară ca o poveste, conferă teatrului shakespearian o *epicitate* unică, de natură oral-imaginară. Acest teatru – *„povești de-acestea"* născute sub *„cerul luminos al poeziei"* – este totuși un teatru epic, anticipându-l pe Brecht, care a învățat și a asimilat ca nimeni altul această lecție.

Epicitatea teatrului shakespearian însă se datorează *suflului epopeic* al marilor sale piese, al celor istorice în special, care, asemenea marilor epopei ale lumii, au la bază fapte istorice. Caracterul epic al acestui teatru este dat de fiorul legendar și mitologic al faptelor, de aura de basm și poveste care învăluie personajele și Jocul lor. Aflăm că scena cutare aduce cu un basm străvechi, că ceea ce se întâmplă aici sau dincolo este ca o poveste de demult etc. *„Vrăjile s-au destrămat“*, spune Prospero, *„spre-a fi și voi iertați,/ Fiți buni și mă dezlegați“*; acum va urma o poveste de iarnă sau o poveste de vară, după cum vă place; sau *„Nu vă îndemn să râdeți de-astă dată;/ Povestea mea e tristă,-nfricoșată...“*; sau poate mai nimerită ar fi o poveste de dragoste care se petrece la Verona sau poate ciudata iubire dintre Antoniu și Cleopatra, *„și-adânca milă/ Pe care povestirea lor o cheamă“*; sau un *„Basm lung, stufos...“* ca în **Cymbeline**?; sau povești cu vrăji, prevestiri, minuni?; sau o poveste care se petrece *„aici și acum“*, unde să apară regina Angliei, *„ce-i abia în fașă“*, Elizabeth, cum mama ei Anne Boleyn și cu întreg fastul botezului; sau poate istorisirea altor dificultăți pe care le-a înfruntat dramaturgul în scrierea piesei **Henric al VIII-lea**, cum ar fi aducerea lui Henric pe scenă în fața fiicei sale sau adăugirile făcute la proorocirea lui Cranmer?! Însă Epilogul ne lămurește:

Mă prind că piesa-aceasta n-a plăcut
La toți de față; unii ar fi vrut
În largul lor măcar un act să doamnă.

Sau mai bine ascultați-l pe Puck:

Suntem umbre călătoare;
De-am adus vreo supărare,
Să gândiți că ați visat
Tot ce vi s-a-nfățișat.
Și-atunci searbăda poveste
Ce, în versurile aceste,
Am istorisit-o-aci,
C-a fost vis veți socoti.

Teatrul este o poveste, un Joc, un vis al lumii întregi, cum va spune Eminescu?! Ce prieten înțelept, chiar de-i asemenea lui Puck, o umbră călătoare, va socoti că faptele, personajele, evenimentele istorice etc. – pe care le reflectă *„searbăda poveste"* – au fost vis?!

Oglinda lui Shakespeare

Visul sau povestea sunt modalități epice de reflectare artistică – cu mare eficiență privind comunicarea –, a unor adevăruri de viață. Chiar și cea mai năstrușnică poveste sau legendă se întemeiază pe *cronica vie* a unor evenimente reale petrecute cândva. Teatrul, arta sunt și vis, și poveste. Dar nu numai atât. Shakespeare, ca orice mare povestitor, asemenea lui Cervantes sau Rabelais, ale căror opere le-a cunoscut și bătrânul Will, a împrumutat de la povești și mituri suflul epopeic, forma generală de istorisire, de povestire a unor *întâmplări* care s-au petrecut *aievea*. Și care erau cunoscute. Dar rapsodul anonim, pentru a-l ține treaz pe spectator, un copil aflat în preistoria lecturii, a comunicării, le-a îmbrăcat în aura legendei. Arta însăși s-a folosit de asemenea procedee. De pe zidurile mănăstirilor Moldovei poporul putea „citi" ca într-o mare carte de învățătură istoria lui și a altor popoare. Sub învelișul de basm, de poveste, el putea găsi adevăruri dragi lui, putea tălmăci alfabetul unui *„sentiment românesc al ființei"*, cum ar zice Noica, prin care era văzută însăși **Biblia**. Prin cuvânt însă, Shakespeare – asemenea literaturii orale – reușea să transmită pe înțelesul tuturor, nemijlocit, *foarte explicit* uneori, intențiile sale, mesajele și alfabetul său formativ, aflate sub învelișul legendar al poveștilor, în *„graiul minune"* al mijloacelor teatral-spectaculare. El se folosește de poveste ca Hamlet de teatru:

Aud
Că pe la teatru, oameni vinovați
Prin însuși jocul iscusit al dramei
Au fost atât de răscoliți în suflet,
Încât pe loc păcatul și-au strigat.
Omorul n-are limbă, dar vorbește

Cu grai minune. Am să-i pun pe-actori
Să joace-un fel de-ucidere a tatii
Naintea unchiului...

Shakespeare, în toate piesele, îi pune pe actori să *joace* un fel de... *poveste*. Dar dincolo de povestea în sine, de efectul ei special asupra psihologiei spectatorului, se află viața, cronica, evenimentul, tot ceea ce dă teatrului lui Shakespeare valoare profund *realistă*. El umple această formă cu conținuturi de viață, îmbinând instruirea cu delectarea, făcând un *realism* sui generis. De altfel, se poate spune că Shakespeare, alături de Cervantes și Rabelais, a fost precursorul curentului realist așa cum avea el să se impună în secolul al XIX-lea, când a devenit o ideologie estetică, în care se pune accentul pe relația dintre artă și realitate. Arta realistă se bazează pe observarea atentă a realității și reflectarea ei cât mai veridică, în spiritul faptelor. O operă realistă trăiește prin obiectivitatea reflectării. Desigur, nu este știință, dar are legături cu ea, autorii clasici fiind convinși că arta are rol de învățătură. Aleatorismului și subiectivității creatoare, realismul îi opune o privire superioară, o privire catoptrică, foarte necesară în conturarea unui *Weltanshauung*. Acesta este și motivul pentru care realismul a fost îmbrățișat de toți marii creatori, de geniile artistice, având un impact major în epică, în special asupra romanului și în dramaturgie. Această metodă este profund naturală și a fost cerută de evoluția istoriei și a artei, impusă de nevoia de a acorda un interes sporit raporturilor dintre om și mediu, dintre individ și societate.

De altfel, elemente ale unui stil realist pot fi identificate în diferite culturi și epoci istorice. Nu există mare autor al lumii în opera căruia să nu depistezi elemente realiste. Dar abia în cea de-a doua parte a secolului XIX, realismul a căpătat, pe plan european, caracterul unui curent, al unei orientări estetice, teoretizate de către artiști și de către critici și ilustrate prin numeroase creații. Autori celebri de romane realiste sunt considerați a fi Balzac, Stendhal și Flaubert în Franța, Dickens și Thackeray în Anglia, Tolstoi și Turgheniev în Rusia. La noi, creația de tip realist este inaugurată, în proză și dramaturgie, de către scriitorii pașoptiști (Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri) și postpașoptiști (Nicolae Filimon, Bogdan Petriceicu Hașdeu), culminând

apoi în paginile lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Rebreanu, Călinescu şi până la Marin Preda. În teoria literară, realismul este sinonim cu prezentarea obiectivă, realistă, a personajelor şi a întâmplărilor, fără implicarea afectivă a naratorului în cele întâmplate.

Am văzut însă că la Shakespeare această implicare există la nivelul infraestetic al comunicării, prin însăşi implicarea spectatorului, din nevoia de a face cât mai viu evenimentul teatral. Caracterul realist al artei lui Shakespeare se desprinde nu numai din impresia generală a operei lui, ci din urma infraestetică a *reflectării*, a *zugrăvirii* realităţii, a *oglindirii* ei. Aceşti trei termeni sunt sinonimi în terminologia infraesteticii shakespeariene. Ei pot avea chiar sensul pe care îl vor da Hegel şi ceilalţi teoreticieni moderni ai artei *reproducerii* artistice, ca fenomen diferit de fotocopierea realităţii, a imitării ei mecanice. Arta nu poate să reproducă mecanic realitatea, ea este o reproducere creatoare, selectivă şi subiectivă. Nu există pericolul unei fotocopieri naturaliste în artă, mai ales în arta autentică, valoroasă, cum a demonstrat îndeosebi Georg Lukacs în **Estetica** sa. Dimpotrivă, arta autentică presupune cunoaşterea lumii şi oglindeşte lucrurile până în străfundul lor.

Când Hamlet este chemat la mama sa, după ce a pus la cale înscenarea cu actorii, în starea aceea de fervoare pe care o dă cunoaşterea, dezvăluirea adevărului, când nimic nu mai poate fi tăinuit şi trebuie scos fără milă la lumină, el îi spune reginei, speriată de transfigurarea lui (Actul III, scena 4):

HAMLET
Hai, hai, stai jos; şi n-ai să te mai mişti.
Nu pleci cât nu-ţi aşez oglinda-n faţă
Să te străvezi în ea până-n străfund.

REGINA
Ce vrei să faci? Nu vrei să mă omori?
O, ajutor, săriţi!
POLONIUS
(de după perdea)
Hei, ajutor, săriţi!

Spaima de a afla adevărul e atât de mare încât ea naşte victime „nevinovate“ (Polonius va fi străpuns prin perdea de spada lui Hamlet). Arta este asemenea cunoaşterii, are aceeaşi forţă explozivă, bucură pe temerar, dar sperie pe cel vinovat. Ea e „*străvezie*“, pătrunde până-n străfundul lucrurilor, oglindeşte (reflectă) esenţele. De altfel, simbolul oglinzii sau parabola oglinzii constituie o urmă infraestetică preţioasă la Shakespeare. Pentru că este extrem de originală, cum vom vedea, deşi semnificaţiile date acestui mit de-a lungul timpului au o arie foarte întinsă, cum arată şi Jurgis Baltrušaitis în cartea sa **Oglinda** (Ed. Meridiane, 1981).

În magistrala scenă din Actul IV al piesei **Richard al II-lea**, scena detronării lui Richard, după ce coroana stă în „*cumpănă*“, apoi e smulsă de Bolingbroke din mâna regelui, acesta, în tragica sa cădere, roagă să i se aducă o oglindă. Dorinţa îi este îndeplinită. Privindu-se, deşi este un rege detronat, deşi a suferit ruşinea înfrângerii, a umilinţei în faţa unui supus ca Bolingbroke, totuşi oglinda îl arată neschimbat, Richard arată la fel ca pe vremea măririi. „*Oglindă mincinoasă*“, strigă Richard şi o aruncă. Sfărâmarea ei va trebui să fie o pildă pentru regi:

S-a sfărâmat în zeci de cioburi, iată,
Din asta, rege care taci, învaţă,
Cum strică suferinţa orice faţă.

Dacă înfăţişarea exterioară a celor două ipostaze ale lui Richard se reflectă întocmai, e neschimbată, în oglinda întreagă, „faţa“ sa lăuntrică este asemenea oglinzii sfărâmate în mii de cioburi. Oglinda este mincinoasă? Nu. Ce vină are ea dacă Richard e un prefăcut, un dedublat, căruia însă nu i se văd pe chip cutele suferinţei?! Şi-apoi oglinda e făcută să răsfrângă „*ochiul care nu se vede*“ pe sine, care este lipsit de puterea de a reflecta adevăratul chip lăuntric. Nimic nu se poate vedea decât în *oglindire*. Iar oglinda vie a omului este omul însuşi, fie că el poate oglindi subiectiv sau obiectiv lucrurile neştiute despre sine, dar care – pe această cale – se reflectă ca într-o oglindă. Oglinda omului este conştiinţa sa. Omul este o oglindă pentru om numai atunci când nu se minte, când se oglindeşte întocmai, fie că este un dedublat sau un om sincer. În acest sens, iată ce aflăm în piesa **Iuliu Cezar** despre metafora

oglinzii, care domină parcă, precum o obsesie, gândirea shakespeariană, tipul ei special de reflectare antitetică (Actul I, scena 2):

CASSIUS
Ascultă, Brutus, poţi să-ţi vezi tu chipul?

BRUTUS
Nu, Cassius, căci ochiul nu se vede
Decât când e răsfrânt de alte lucruri.

CASSIUS
E drept.
Şi mult ne plângem de aceasta, Brutus,
Că n-ai oglindă-n ochii tăi să-ntoarcă
Ascunsul merit, chipul să-ţi arate
Pe care umbrele-au căzut. (...)
Ştiind acum că nimănui nu-i dat
Decât în oglindire să se vadă,
O, lasă-mă să-ţi fiu oglindă, astfel
Putând să-ţi desluşesc sfios ce însuţi
Nu ai aflat vreodată despre tine.

Dacă Richard al II-lea ar fi avut „*oglindă-n ochii*" săi, n-ar mai fi cerut o alta (străină) în care să-şi vadă chipul. Oglinda, pentru el, e mincinoasă, pentru că chipul său – neschimbat – e mincinos? Dar ea îl reflectă întocmai şi chiar îi dă de gol lăuntricul chip; el o sparge furios, furios, de fapt, pe sine însuşi, căci nu poate să-şi arate eul suferind, chinul din adânc. În momentul acesta devine sincer, însă prea târziu, căci până acum, până la a se vedea detronat, a fost un dedublat, un rege rău, care a făcut abuz de puterea sa. Richard devine sincer pentru că Demiurgul său procedează aristotelic: vrea să stârnească mila spectatorului, mărirea în prăbuşire fiind un spectacol cu efect cathartic. Richard e sincer când a devenit un neputincios. El are o reacţie precum Hamlet faţă de sine însuşi după ce l-a văzut pe actor transfigurându-se de suferinţă... pe degeaba, „*pentru Hecuba*"! El nu are o oglindă precum este Cassius pentru Brutus, nu ştie că „*ochiul nu se vede/ Decât când e răsfrânt de alte lucruri*".

Richard al II-lea se folosește de oglindă în cădere, pe când celălalt Richard, Richard al III-lea, dimpotrivă, în plină mărire. Numai că oglinda, ca „*alegorie a viziunii exacte*“, cum o definește Baltrušaitis, are aceeași funcție: ea oglindește „întocmai“ lucrurile din fața ei. Numai oglinda vie, fără conștiință, poate fi subiectivă, cealaltă materială însă, când nu-i spectrală sau „luna park“, reflectă în chip realist, obiectiv, mișcarea lucrurilor. Dacă, de pildă, cel ce se oglindește este un mincinos și un dedublat, atunci și oglinda este „mincinoasă“, fiindcă îl arată întocmai cum nu este. Astfel, după ce a curtat-o atât de „genial“ pe Anne, „*un nimic a-nvins o lume*“, ucigându-i soțul, pe Edward, doar cu puțin înainte, Richard, mândru de „victoria“ lui, spune (Actul I, scena 2):

Pun rămășag ducatul pe-o lescaie
Că nu m-am prețuit cum se cuvine.
Pe viața mea – eu, unul, nu – dar ea
Frumos minune mare mă socoate.
Voi cheltui să-mi cumpăr o oglindă
Și să-mi tocmesc un stol de croitori,
Căci dacă tot crescui în ochii mei,
Vreau să rămân acolo sus, chiar dacă
Mă va costa ceva. Dar mai întâi
Să-l duc pe-acest fârtat la groapa lui;
Apoi mă-ntorc să plâng, lângă iubită.
Oglindă până-mi cumpăr, la picioare
Vreau umbra să-mi privesc. Scânteie, soare!

După Richard, care era un zgârcit, deși o oglindă „*costa ceva*“, un astfel de obiect este trebuincios doar măririi pentru a se „fixa“ pe sine. Mai exact, el reflectă mărirea de sine. Când Richard începe să urce (și prin „fapte“ și în proprii săi ochi de ticălos), are nevoie de un partener, de un alt martor (extra-scenic, când de față nu se află spectatorul, „fântâna“ clară în care el crede că se reflectă), are nevoie deci de oglindă, de „*simbolul amăgirii*“ (Mirami): să se vadă pe sine în *hainele măririi*. Richard își are în „ochii“ spectatorului Imaginea, care îl arată drept ceea ce este, un dedublat mârșav, dar, prin faptul că-și cumpără obiectul „*producător de spectre*“, acel *katoptron* al Evului

Mediu, el îl „trădează" pe spectator, oglinda sa vie, şi, treptat-treptat, se mulţumeşte numai cu „noul martor" pe care şi l-a cumpărat şi care îl arată aşa cum îi convine lui, îmbrăcat în haine pompoase şi fals în totul.

În această dublă, antinomică reflectare, spectrală şi realistă, Richard se pierde pe sine, căci el pierde conştiinţa că-i un dedublat, identificându-se cu sângele criminal, cu puterea oarbă, devenind în conştiinţa lui tulbure ceea ce nu este şi crede că-i tot una cu ce pare a fi: imaginea din oglinda măririi. Pe care o crede veşnică. De aceea, Richard al III-lea este mai monstruos decât Richard al II-lea, căci nu în cădere, ci în drumul măririi lui face „ţăndări" toate „reflexiile neiluzorii" care-i ies în cale, începând cu fraţii lui, Edward şi Clarence, *„oglinzi regeşti"*; rămâne în viaţă, din păcate, chiar opusul lor, adică *„oglinda scâlciată"*, cum spune însăşi Ducesa (Actul II, scena 2):

Eu moartea unui vrednic soţ am plâns.
Trăiam privind a' lui întruchipări;
Dar două din regeştile-i oglinzi
Le-a ţăndărit răutăcioasa moarte
Şi mi-a rămas doar una, scâlciată,
Să mă mângâi, şi tare mi-i amar
Să-mi văd în ea ocara vieţii.

Omul este, aşadar, în concepţia lui Shakespeare o oglindă vie, care reflectă lumea, mersul ei. Oamenii, aceste felurite oglinzi vii, arată lumea ca un teatru catoptric, ca un mecanism complex, mişcându-se în fond după chipul şi asemănarea ei. Fiecare timp îşi are oglinda lui, propriul *„simbol al viziunii nealterate a lucrurilor"* (Baltrušaitis). În vremea regelui Lear, bunăoară, ceea ce înfăţişează această *„hieroglifă a adevărului"* (Mirami), în contrast cu cea a falsităţii, este zguduitor. Gloucester, orb, condus de Edgar, fiul său *„nebun"*, o spune:

Aceasta-i boala timpului: nebunii
Călăuzesc pe orbi.

Iar mai apoi, imaginea reflectată de Gloucester şi *„regeasca oglindă"* a lui Lear sunt şi mai edificatoare (Actul IV, scena 6):

LEAR
Citește.

GLOUCESTER
Cum? Cu goalele-mi orbite?

LEAR
Oho, chiar atât de bine semănăm? (...) *Dar mersul lumii cum îl vezi?*

GLOUCESTER
Îl ghicesc.

LEAR
Ce, ești nebun? Să vezi mersul lumii pe ghicite? Privește-l cu urechile.

Și mai încolo:

LEAR
Atârnă-ți ochi de sticlă, precum fac
Scârboșii sfetnici, vrând astfel să pară
Că văd mai clar ca tine. (...)
De vrei să-mi plângi destinul, ia-mi tu ochii.

Edgar însuși e *raisonneur*-ul scenei, oglinda care reflectă cel mai realist această situație ieșită din comun:

Ce întâmplare!
Nicicând n-aș fi crezut-o, povestită;
Dar este-așa. Și inima mi-e frântă.

Iar despre purtarea lui Lear, el zice:

Ce-amestec de bun simț și aiurare:
Cât cuget clar în nebunia lui.

Deci iată o poveste adevărată, o întâmplare incredibilă şi totuşi atât de veridică, o lume nebună, nebună, dar cu oameni cu judecată, cu regi nebuni, având însă cuget clar! Piesa, cu mijloacele povestirii, reflectă, aşadar, în chip realist, dar ca într-un complex teatru catoptric, *„înfăţişarea şi tiparul“* unei epoci. Edgar este „oglinda“ ei centrală, expresia Eului profund, cel care reflectă dialectica lucrurilor sau, în orice caz, care face ca *„incredibila poveste“* să fie totuşi marcat realistă, să nu întreacă deci *„măsura lucrurilor fireşti“*. Căci firesc este ca într-o lume nebună, un nebun să aibă cuget clar, s-o poată astfel judeca şi înţelege în nebunia ei reală. Câtă luciditate în aceste cuvinte memorabile ale lui Lear, de parcă ar fi spuse în terminologia mitologiei geto-dace:

Noi când ne naştem plângem că intrăm
Pe-această mare scenă de bufoni!

Lear vede lumea, aşadar, sau măcar epoca lui, ca pe o *mare scenă de bufoni*. Ducele din **Cum vă place** poate observa din nou că *„în nemărginitul teatru-al lumii/ Se joacă întâmplări mai dureroase/ Decât pe scena noastră“*. Dacă este adevărat că *„Lumea-ntreagă/ E-o scenă şi toţi oamenii-s actori“*, unde un om ca Lear ajunge *„bufonul soartei“*, cum însuşi o spune, atunci Shakespeare a reflectat în teatrul său fără egal, de natură catoptrică, epoca în care a trăit, ca pe o verigă din marele lanţ al istoriei, a fost Oglinda ei cea mai de seamă.

Pe de altă parte însă, după cum spune Prospero, *„scena aceasta e închipuită“*, iar „actorii“ sunt duhuri; *„plămadă suntem precum cea din care-s făcute visele“*, cum crede şi Puck. Ca umbra pe care o priveşte Richard la picioarele sale. Şi totuşi, în acest amalgam, în acest amestec maeutic dintre realitate şi ficţiune, unde în *„nemărginitul teatru-al lumii“* oamenii sunt pe rând oglinzi vii, actori, umbre călătoare sau visuri, Shakespeare a ştiut să ţină măsura dreaptă, înţelegând că teatrul, dintru începuturi, a avut şi trebuie să aibă un scop profund realist, realismul identificându-se cu măsura, conform modului său specific de reflectare a realităţii, de oglindire veridică a ei. Cheia acestei concepţii este tot scena lui Hamlet cu actorii, cum am văzut. După Shakespeare, prin glasul lui Hamlet…

...tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, iar vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.

Infraestetica lui Shakespeare ne conduce pas cu pas la această concepție realistă despre teatru. Dacă Prospero gândește ca Puck, pare firesc, măsura este respectată, concepția unor astfel de *raisonneur*-i despre teatru fiind expresia fidelă a personajelor respective și a rolurilor pe care ele le joacă în piese cu un profund caracter realist, dar cu o aură feerică, de basm și vrajă. Dar însuși Prospero „*destramă vrăjile*", iar spectatorul știe că ele au fost „chemate", că s-a apelat la „serviciul" lor numai ca să fie pedepsiți niște vinovați, să se atingă astfel un scop pozitiv, profund etic. Acest sens, deci, triumfă în lupta celor două funcții antitetice ale Oglinzii.

În ceea ce-l privește pe Puck, de pildă, spectatorul nu poate avea decât deplină îngăduință, căci el a primit „lecții" de la un estetician al artei precum Theseu. Întâmplările de vis, ireale, au în Theseu un tălmaci lucid. El opune „*basmelor străvechi cu zâne*", în care nu crede, ca și Hamlet în prevestiri, concepția sa realistă, dreapta judecată. El este un teoretician care înțelege arta și pe poet, ca și pe lunatec și pe îndrăgostit. Theseu este stăpân pe infraestetica creației, pe când Hipolita, ca „elevă" a lui, se dovedește a fi un bun observator, intuind că la baza „*meșteșugului închipuirii*" trebuie să existe întotdeauna un „*dram de adevăr*". Dar să le dăm cuvântul (Actul V, scena 1):

HIPOLITA
Ciudate lucruri, dragul meu Theseu,
Istorisit-au tinerii aceștia.

THESEU
Dar nu știu cât or fi de-adevărate.
Nu cred în basmele străvechi cu zâne:
Că doar îndrăgostiții și nebunii,
Cu mințile mereu înfierbântate,

Văd năluciri pe care nicidecum
Nu le-nțelege dreapta judecată.
Lunatecul, poetu'-ndrăgostitul,
Sunt întruparea-nchipuirii goale.
Zăreşte unul demoni fără număr,
Câți iadul însuşi n-ar putea cuprinde;
Acesta e nebunul. Celălalt,
Îndrăgostitul mistuit de dor,
Pe fruntea arăpoaicei desluşeşte
Întreaga frumusețe a Helenei.
Poetu',-n minunata lui beție,
Pământ şi cer curpinde-ntr-o privire,
Şi-acelor lucruri veşnic neştiute,
Cu pana le dă trup şi-nfățişare;
Nălucii plămădite din văzduh,
El poate să îi dea sălaş şi nume.
Acesta-i meşteşugu-nchipuirii:
Cumva dacă scorneşte-o bucurie,
Ea naşte şi un sol care s-o poarte.
Sau, dacă-n beznă spaima se năzare,
Tufişurile le preface-n fiare.

HIPOLITA
Dar ce spun ei că au pățit az-noapte,
Şi preschimbarea cugetelor lor
Nu par a fi deşarte-nchipuiri,
Mărturisind un dram de adevăr,
Ciudat, ce-i drept, ciudat din cale-afară.

Aşadar, poetul dă materialitate artistică nălucirilor, visului; orice îi scorneşte închipuirea însă, nu este născocire decât atunci când prinde chip, când ia contur concret, când „*naşte şi un sol care s-o poarte*", adică un mijloc artistic sau altul, această mijlocire depinzând în exclusivitate de felul născocirii: unui conținut închipuit (determinat), corespunzându-i un mijloc, o formă determinată. „*Deşartele închipuiri*" nu vor prinde niciodată chip artistic, structură poetică, cu valoare

comunicativă. Orice veritabilă creație trebuie să *„mărturisească un dram de adevăr"*. Și orice închipuire, care nu este deșartă, naște deci și un sol care s-o poarte (un *ce* impune un anume *cum*, fiindcă are la bază un dram de adevăr).

Numai că Shakespeare, în plăsmuirile sale, nu se identifică cu acest punct de vedere decât în parte, ca un creator total ce este. Adică el nu ia ca „model" al plăsmuirilor sale „închipuirea"; pura fantazare, jocul gratuit al minții, deși acolo unde apare mai ales dragostea, apar și lunatecii și poeții, iar închipuirea sa poetică pare să nu aibă margini. Dar astfel de momente, numeroase, desigur, sunt ca un joc în Joc, în marele joc întru ceva. În teatrul lui Shakespeare, într-adevăr, nu există iubire fără poezie, nu se află îndrăgostit care să nu fie chinuit de demonii inspirației poetice. Însă obiectului său artistic, „dragostea", Shakespeare i-a găsit un sol pe potrivă care să-l exprime concret, *patima stihului*. E limpede că Shakespeare parodiază această „modă", de a-ți cânta iubita și de a o cuceri prin vers, dar în același timp o și prezintă ca pe o realitate etern-umană, o constantă în relațiile dintre îndrăgostiți. Parodiind moda de a face versuri, mai exact, de a face *declarații de dragoste în versuri*, Shakespeare face adeseori poezie veritabilă; pornind de la acest pretext, el face poezie de dragoste modernă, făcând din antipoezie o formulă și un tipar al Frumosului (cum aveau să compună mai târziu un Apollinaire, Prévert etc).

Astfel, în **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, când se deconspiră mascarada declarațiilor de dragoste prin versuri (de către cele patru femei deghizate în moscoviți), Berowne, la început dușmanul de moarte al femeilor, apoi pătimaș îndrăgostit, ajunge să se jure (Actul V, scena 2) că...

... în versuri șchioape n-am să caut,
Mascat, iubitei dorul să-mi declar.
Taftaua frazei, vorba de mătase,
Hiperbole de pluș, ghiers cu lipici,
Ca muștele de vară, verzi, lucioase,
Sclipeau frumos, pe trup lăsând bășici.
Azi le reneg!

Femeile au complotat:

Aflând ce-avem de gând, ne-ați dejucat,
Și-ați râs de noi cum râzi când vezi irozii.

Berowne înțelege deci păcăleala. Înțelege că jocul le-a fost dejucat. Dragostea e un fel de joc de-a Jocul, o continuă *commedia dell'arte*. Dar numai atunci când o confundăm cu jocurile de curte, cu plăcerea gratuită, cu promenada clovnească, cu jocul în Joc, cu spectacolul în spectacol, cu divertismentul, definit de bombasticul cavaler Armando, „*spectacol grațios, fie tablou vivant, fie pantomimă, fie paradă grotescă, fie, în sfârșit, foc de artificii*".

Desigur, spectacolul de curte, care se aseamănă cu iubirea de curte și cu versurile de curte, e o joacă grațioasă, un foc de artificii, o „*plăcută pierdere de vreme*", cum spune Holofernes, și el un Vatel al epocii, despre „spectacolul" ce trebuie să-l prezinte principilor:

...e vorba de un divertisment la modă, de o plăcută pierdere de vreme....

Toate acestea sunt valabile deci când este vorba de jocul în sine, de jocul din Joc. Dimpotrivă, când este vorba de jocul *întru ceva*, nu se mai ia ca „model" meșteșugul închipuirii, patimile și nălucile ce-i chinuiesc deopotrivă pe poeți și pe îndrăgostiți, încât ni-i arată ca scoși din minți, mascându-se și prostindu-se. Jocul *întru ceva* începe întotdeauna printr-o dejucare a jocului inițial. Am văzut că pentru Berowne dejucarea e ca o trezire la realitate: sinceritatea, dialogul deschis, mărturisirile făcute de-a dreptul sunt mai de preț și au mai mare sorți de izbândă decât orice „trucaj" în fața iubirii.

În această piesă, de altfel, Shakespeare face o adevărată demonstrație a realismului artei sale. Cei patru eroi care au jurat că nu vor călca *canonul abstinenței*, despre care am mai amintit, jurându-se că vor studia trei ani departe de lume, în Actul IV, scena 3, îl vor călca. Și era firesc. Ei nu știau ceea ce știa Creatorul și anume că jocul este întotdeauna *întru ceva*. El trebuie să pară plăcut ca o poveste, dar să însemne mai mult. Pornind de la pretextul „jurământului", Shakespeare ne demonstrează de fapt un lucru fundamental: adevărata înțelepciune, adevărata școală și academie, adevăratele studii sunt viața, cunoașterea

omului prin Iubire. Experiența vieții și, *in nuce*, a iubirii, experiența de viață și de dragoste constituie cea mai înaltă academie. Estetica și știința sunt parte din noi, cum spune același Berowne (actul IV, scena 3):

Din ochii fetelor am învățat
Că ei sunt singura academie
În care arde focul prometeic. (...)
Căci unde dacă nu în ochii limpezi
Poți frumusețea să o deslușești?
Știința-i parte a făpturii noastre,
De noi nu se desparte, deci, nicicând. (...)
Uita-vom jurământul, de noi să ne-amintim,
De nu vrem să ne pierdem noi înșine, păstrându-l.

Shakespeare știe întotdeauna, la momentul potrivit, să dejoace orice joc care pare a aluneca în gratuit și este soră cu închipuirile deșarte. Oricând știe să-i țină lumii oglinda în față. Dejucarea este ca o hieroglifă a adevărului sau oglinda orbitoare a gândului ce te trezește la realitate din plin vis și amăgire. Sau, pirandellian spus, știința iluziei împotriva iluziei științei!... Fără un dram de adevăr orice poveste este deșertăciune. Dar tot atât de adevărat este că numai știind să povestești, știind să depeni faptele, ajungi la adevăr. Adevărul nu este numai capătul poveștii, ci și drumul care duce la el. Abia atunci poți afirma că **Totu-i bine când sfârșește bine** sau cum spune Regele (actul V, scena 3):

De-a fir-a-păr povestea, depănându-mi,
S-o lumina, prin adevăr, și gându-mi.

„Povestea“ este aici un mijloc logic de cunoaștere a sinelui, o introspecție, prin depănarea antitetică, amănunțită, a verigilor adevărului, a însăși capacității reflexive a omului. Shakespeare se folosește de poveste ca de un liant ideal pe care să se miște faptele selectate de el. Căci faptele sunt selectate, cum am văzut, și ele urmează logica istoriei, a vieții în mișcare. Odată ele selectate, totul se desfășoară firesc, căci Shakespeare le îmbracă în straiul povestirii, straiul cel mai potrivit pentru a depăna drumul adevărului, pentru a țese cea mai potrivită măsură

care trebuie comunicată spectatorului. Din prologul piesei **Troilus şi Cresida**, după ce Shakespeare ne povesteşte, pe scurt, despre vrajba care a iscat războiul troian, aflăm:

Iară eu, Prologul,
Deşi-narmat, nu am venit să apăr
Nici pană de-autor, nici glas de-actor.
Mi-am pus doar straiul povestirii noastre,
Spre-a vă vesti, dragi spectatori, că piesa,
Lăsând în urma ei, pornirea certei,
Începe din mijloc, apoi se ţese
Precum îi şade bine unei piese.
De v-o plăcea sau nu, s-o spuneţi voi;
Bine-i sau rău, aşa e la război.

Tonul pe care îl ia Shakespeare în dialogurile sale cu spectatorii este unul prietenesc, foarte comunicativ, deschis şi sincer, ca al unui Povestitor înainte de a începe Iniţierea sau după ce şi-a pus ultimul cuvânt, ca în Epilogul piesei **Totu-i bine când sfârşeşte bine**:

Cortina cade, regele cerşeşte.
E totul bine, bine când sfârşeşte.
De ne-aclamaţi, noi vă vom răsplăti
Plăcându-vă mai mult din zi în zi.
La voi îngăduinţă vrem s-aflăm:
Mâini să ne-ntindeţi, inimi să vă dăm.

Acest continuu dialog cu spectatorii, care face parte intrinsecă din construcţia piesei, trădează clar infraestetica oglindirii shakespeariene: teatrul e o întâmplare în prezenţa spectatorului, o trăire reciprocă. Secretul teatrului shakespearian constă în „cârligele" permanente cu care îl agaţă pe spectator. Teatrul este mai degrabă al celui care primeşte, decât al celui care dă. Avem aici şi o altă urmă infraestetică importantă: nivelul cultural al spectatorilor cerea un astfel de teatru educativ, prin care se făcea iniţierea în tainele convenţiilor teatrale, uneori prea îndrăzneţe, derutante. De aceea, Shakespeare îi

tratează pe spectatorii ca pe nişte copii şi caută prin toate mijloacele ceremoniale să-i atragă, să-i câştige de partea poveştii care se reprezintă. Spectacolul cade dacă spectatorii sunt scăpaţi din mână. Iată de ce, la tot pasul, întâlnim, în textul pieselor, diferite forme de dialog cu spectatorul. Această componentă a oralităţii validează realismul teatrului shakespearian. Când Hamlet este anunţat că au sosit actorii, el spune:

Însoţitorii bunei primiri sunt politeţea şi ceremonia.

Astfel îi primeşte şi Shakespeare pe spectatori, tot astfel îşi ia „noapte bună" de la ei: el dovedeşte prin acest gest ceremonios că arta sa este un mesager al prieteniei, care presupune, bineînţeles, un „har" al respectului reciproc: după *„faptă şi răsplată"*, *măsură pentru măsură* adică, la *„gând voitor de bine"* şi la îngăduinţă, silinţă şi mult adevăr, cât şi promisiunea – ţinută întotdeauna – de piese mult mai frumoase. Ceremonialul e foarte bine „jucat" de Puck:

Oameni buni, nu ne-osândiţi:
Îngăduitori să fiţi,
Că vom drege altădat'
Tot ce-acuma am stricat.
Şi eu, Puck, cinstit vă spun:
Dacă am scăpat acum
De sudălmi, fluierături,
Voi aduce, uite, jur,
Altceva mult mai frumos.
Şi Puck nu-i un mincinos...
Tuturora, noapte bună;
Daţi-mi toţi câte o mână
Şi prieteni buni vom fi...
Într-o altă bună zi,
Voi plăti cum se cuvine
Gândul voitor de bine.

Realismul artei shakespeariene are în centrul lui acest sentiment profund uman de ceremonie. Oamenii sunt buni, oamenii sunt copii, iar

arta trebuie să le fie cel mai sincer prieten. Acest mesaj se degajă din toţi „porii" infraesteticii lui Shakespeare. Aceasta este baza pe care se face *oglindirea*. Acest lucru trebuie să-l înţeleagă înainte de toate spectatorii. Fără această condiţie determinantă, scopul teatrului nu poate fi atins, oricât de bine ştie Creatorul să-i ţină lumii oglinda în faţă. În afara comunicării, arta moare, nu există. Sau este o mostră de muzeu. Iar comunicarea nu poate prinde viaţă decât în cadrul Iniţierii.

Neiniţiatul va lua întotdeauna arta precum porumbeii strugurii pictaţi ai lui Zeuxis. Shakespeare nu poate fi înţeles, dacă nu i se pătrunde mecanismul infraesteticii sale sau, cu alte cuvinte, realismul artei lui. Nu trebuie să se supere nimeni dacă teatrul, după Hamlet, alias Shakespeare, este ca „*icrele negre pentru gloată*". Se simte „jignit" numai acela care nu înţelege „jocul secund": spunându-i-se aceasta şi arătându-i-se apoi ce înseamnă o piesă minunată, spectatorul e de-a dreptul iniţiat în arta poeticii teatrale (clasice). Să-l auzim pe însuşi autorul ei, adică pe Hamlet, cel mai mare teoretician şi practician, deopotrivă, pe care l-a avut istoria teatrului mondial (Actul II, scena 2):

Te-am auzit recitându-mi într-un rând o tiradă care n-a mai fost jucată: sau, dacă a fost, nu mai mult decât o dată; pentru că piesa, după câte-mi amintesc, nu a plăcut mulţimii; era ca icrele negre pentru gloată: dar era – după părerea mea şi altora a căror judecată în asemenea lucruri o întărea din plin pe a mea – era o piesă minunată, bine alcătuită scenă cu scenă, scrisă cu simţul măsurii şi cu pricepere. Îmi amintesc cum spunea unul că stihurile nu au în ele măscări care să facă miezul pipărat, nici întorsături de frază care să-l învinovăţească pe autor de pedanterie; ci o numea o treabă cinstită, pe cât de sănătoasă pe atât de plăcută, cu mult mai multă prestanţă decât fineţuri.

Şi tot în aceeaşi scenă, în celebrul moment al nebuniei trucate a lui Hamlet în faţa lui Polonius, aflăm şi alte judecăţi de valoare asupra artei, asupra principiilor ei morale, respectiv despre ceea ce este cinstit sau nu să „*aşterni pe hârtie*":

POLONIUS
Ce citeşti alteţă?

HAMLET

Vorbe, vorbe, vorbe.

POLONIUS

Care-i povestea, alteță?

HAMLET

Între cine și cine?

POLONIUS

Voi să zic despre ce e vorba acolo în carte, alteță?

HAMLET

Bârfeli, domnul meu: căci pehlivanul ăsta de satiric, zice aici că bătrânii au barba căruntă, că obrajii le sunt zbârciți, că din ochi li se scurge ambră vâscoasă și clei de prun, că au o îmbelșugată lipsă de judecată, dimpreună cu balamale slăbănoage; lucruri pe care, domnul meu, deși le cred cu toată puterea și străşnicia, totuși socot că nu e cinstit să le aşterni aşa pe hârtie; căci însuți domnia-ta, domnul meu, ai ajunge de o vârstă cu mine dacă, precum racul, ai putea merge de-a-ndăratelea.

POLONIUS

(aparte)

O fi asta scrânteală, dar e cu socoteală. N-ai vrea să ieşi din aerul acesta, alteță?

HAMLET

Intrând în mormânt?

POLONIUS

Într-adevăr, asta înseamnă să ieşi din aerul acesta. (Aparte) *Ce pline de tâlc îi sunt răspunsurile câteodată! Nebunia brodeşte adeseori câte una pe care judecata și mintea sănătoasă nu le pot naşte cu atâta spor.*

Avem aici, în aceste fragmente mai sus citate, două moduri de reflectare infraestetică a judecăților de valoare asupra artei. Cum trebuie să fie arta, cum trebuie să fie o piesă minunată, o *„treabă cinstită, pe cât de sănătoasă pe atât de plăcută“*, spectatorul înțelege explicit din primul citat. În perceperea celui de al doilea însă, el trebuie să aibă un plus de inițiere. Polonius îi pune lui Hamlet întrebări ca un neinițiat, ca unul total neinstruit, dovadă că el vrea înveţe alfabetul, să ştie *„care-i povestea“*, *„despre ce e vorba în cartea aceea“*, să i se relateze adică subiectul. Hamlet însă definește arta în două cuvinte: *„Între cine şi cine“*, deci prin *conflict*. Apoi răspunsurile lui Hamlet sunt *pline de tâlc*, sunt cu *socoteală*, pentru că, în prefăcătoria lui, el este mai mult decât lucid și are mintea și judecata sănătoase; este un dedublat pozitiv. Hamlet își joacă nebunia, or dedublarea aceasta creatoare cere mult talent, multă rațiune, plus de inteligență și subtilitate psihologică. Spectatorul știe că nebunia lui Hamlet este trucată, după cum în primul fragment citat era *„el însuşi“*.

Aceste granițe, spectatorul se cuvine să le perceapă. În felul acesta, el va înțelege că, deși Hamlet – vorbind despre *„bârfelile“* din cartea pe care o citește – îi face *portretul* lui Polonius, substituindu-se astfel autorului satiric, totuși consideră că nu-i cinstit *„să le aşterni aşa pe hârtie“*! Avem aici o urmă infraestetică prețioasă, care privește arta calomniei. Hamlet îl descrie deci pe Polonius indirect, îi face portretul răsturnând convențiile, trucând jocul, deși sensul e același. Shakespeare vrea, așadar, să ne spună că artistul nu trebuie să fotocopieze realitatea ca Zeuxis. Reiese de aici refuzul de a imita naturalist lucrurile, de a reproduce mecanic viața, de a descrie ca o mașină oamenii, de a-i fotografia așa cum sunt, refuzul mai ales de a le sublinia naturalist urâțeniile: să nu le așterni *aşa* pe hârtie, *întocmai* cum sunt! Procedând în felul acesta, printr-un „așa“ trucat, spunând cum nu trebuie făcut, Shakespeare acționează ca un mare cineast realist, creându-i lui Polonius un portret „în mișcare“. Sau alt exemplu. În **Cymbeline**, după ce, prin șiretlic, a pătruns în camera Imogenei, Ioachimo descrie pânzele văzute astfel (Actul II, scena 4):

Diana fără de prihană intră
În baie. N-am văzut mai vii icoane;

Artistul depăși natura, făurind
Portrete care o și-ntrec, deși
n-au suflul vieții, nici mișcarea ei.

Artistul trebuie să țină lumii oglinda în față, dar nu într-un fel care s-o „depășească" prin arta imitării mecanice, printr-o măiestrie tehnică în stare s-o *asemene* cu o icoană „vie", ci s-o oglindească, reflecte sau zugrăvească creator, să concureze dacă poate natura în ceea ce are ea mai esențial: *suflul vieții* și *mișcarea* ei. *Năzuința artei este să fie mai vie decât viața.* O spune Shakespeare în **Timon din Atena,** referindu-se la pictură, atunci când Pictorul îi arată Poetului tabloul pe care l-a făcut pentru Timon (Actul I, scena 1):

POETUL
E ne-ntrecut! Ce farmec
Răzbate din portret! Ce agerime
Lucește-n ochi! Bogata-nchipuire
Cum flutură pe buze! Gestul, mut,
Ai zice că vorbește!

PICTORUL
Am căutat să zugrăvească viața.
Această trăsătură-ți place?

POETUL
Cred
Că-ntrece firea. Năzuința artei
E, în culori, mai vie decât viața.

În multe locuri, Shakespeare ne face un adevărat spectacol de interferență a artelor, demonstrându-se că este un mare cunoscător al limbajelor artistice, pe care le adună în teatrul său, care se prezintă ca o artă de sinteză, ca o *artă integrală*, cum ar zice avangardiștii români din secolul XX. Și observăm că Shakespeare le acordă muzicii și picturii un loc mai înalt decât poeziei, decât cuvântului. Chiar în aceeași scenă, ceea ce Poetului i se pare neobișnuit, din cale-afară, greu de materializat cu meșteșugul închipuirii lui, Pictorului i se pare „*Așa și-așa*"; sau:

E-atât de obişnuit!
Pot să-ţi arăt o mie de tablouri
Ce zugrăvesc mai viu decât cuvântul
A soartei vremuri.

Realismul artei lui Shakespeare stă mai ales în faptul că el cunoaşte ca nimeni altul posibilităţile cuvântului şi, în general, ale artei; ştie că sunt limitate. Mai mult chiar, Shakespeare ştie că realitatea e mai vie, mai spontană, mai complexă, mai surprinzătoare decât închipuirea Artistului, că Natura deseori întrece în artă Visul. Ne-o spune în **Antoniu şi Cleopatra**. Dacă un om ca Antoniu a existat cândva, atunci Visul Cleopatrei pare depăşit şi, oricât şi l-ar închipui ea, nu poate să-i dea viaţa pe care i-a dat-o Natura, înainte deci de a-l lua la sânul ei. Căci zice Cleopatra (Actul V, scena 2):

Natura n-are
În atelierul ei nici materiale
Şi nici atâtea forme stranii, astfel
Încât să poată cu închipuirea
Să se întreacă; însă un Antoniu
Putându-se să se ivească este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă şi că prin lucrarea-i
Natura a înfrânt în artă visul.

Procedând în acest chip realist, prin definiţii adică, Shakespeare depăşeşte Natura: nu imitând-o, ci reflectând-o, nu prin copiere, ci prin oglindire raţională, prin spirit! Este ceea ce numim de regulă *transfigurare*. De altfel, Artistul nu trebuie să oglindească natura, ci să se spună precum Pictorul despre tabloul său:

Am căutat să zugrăvească viaţa.

Ceea ce este cu totul altceva. Adică să *observe* nemărginitul *teatru* al lumii. *„Lumea e o scenă"* este mai mult decât o metaforă sau o convenţie spectaculară, este o *viziune* despre lume. Nu poţi să *observi*

viața, lumea în mișcare (iată obiectul artei, al teatrului, nu natura!) și să-ți materializezi artistic observațiile decât având un sistem de gândire, o concepție de viață și respectiv un program estetic.

Artistul nu poate concura suflul vieții și mișcarea ei decât printr-o închipuire organizată, printr-o cunoaștere profundă a mecanismului subiect-obiect. „Natura" poate fi depășită pentru că Artistul nu o zugrăvește în toată amploarea ei, în toată desfășurarea-i complexă, în toată fenomenalitatea ei, ce nici *„cu gândul n-o poți cuprinde"*, ci o zugrăvește în *esența* ei, prin reflectarea selectivă a faptelor. Arta poate astfel să cuprindă într-un ceas un veac întreg, într-o clipă o idee cât lumea de veșnică, cum sugerează un alt mare personaj-teoretician, Theseu:

Aș vrea să știu acum ce măști, ce jocuri
Vor umple veacu-acesta de trei ceasuri
Ce ne desparte cina de culcare.

Prin convențiile ei, măști, jocuri, povești, arta poate crea, mai ales atunci când are în centrul ei Omul, o imagine catoptrică a lumii, adică o imagine mai vie, mai realistă decât ne-o poate da istoria și chiar știința, fapt recunoscut încă de Aristotel. Rostul teatrului, al artei, este să țină lumii oglinda în față, dar nu Lumii însăși, în ansamblul ei. Lumea are mii de lumi, mii de scene. Fiecare piesă a lui Shakespeare este o mică lume, una din scenele Lumii, dar care reușește, ca într-o ciudată oglindă, să reflecte – prin știința iluziei – lumea întreagă.

„Oglinda" aceasta înseamnă știința de a reflecta universalul prin particular. Este o oglindă neobișnuită, cu mii de obiective, microscopice și telescopice, cu mii de celulare și hard-uri, unele neimaginate încă de Bill Gates, cu o putere mai mare decât Software-ul lui, o „oglindă" cu adevărat demiurgică, mânuită de un mare gânditor, filosof, savant, istoric, lingvist, filolog, estetician, poliglot, sociolog, botanist, moralist, critic, istoric al artei, meseriaș, om de lume, cărturar, profesor, enciclopedist, spirit renascentist, poet și dramaturg, dar mai ales un mare cunoscător al oamenilor, fie ei de rând sau regi. O mitică, abisală Oglindă, în care poți privi la nesfârșit lumea cu minunățiile și ororile ei. Dar îi poți desluși și sensul, și rosturile. Nu este năzuință în această artă să nu fie legată de înțelegerea lumii, a vieții, să nu fie deci pusă în slujba oamenilor.

Mecanismul teatrului shakespearian, în înțelesul infraesteticii lui, este strâns legat de mecanismul naturii, al lucrurilor, dar mai ales de dinamica „actorilor“ acestei lumi, în devenirea ei neîntreruptă. El a creat o lume profund realistă pentru că a înțeles mecanismul viu al istoriei, acest complex spectacol cu legi infinite, pentru că a înțeles ca nimeni altul Omul, relațiile interumane, viața, sensul lucrurilor pe acest pământ. Concepția lui Shakespeare despre artă, despre teatru, este concepția lui despre om, prietenul înțelept al „ceremoniilor“ sale:

O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Şi regi măreață scenă s-o privească!

Notă

Sursele traducerilor, în ordinea citatelor:

Visul unei nopți de vară, trad. Dan Grigorescu, în vol. W. Shakespeare, **Teatru**, ELU, București, 1964

Macbeth, trad. Ion Vinea, în **Teatru**, op. cit.

Henric al VI-lea, trad. Barbu Solacolu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 6, ESPLA, București, 1958

Furtuna, trad. Leon levițchi, în **Teatru**, op. cit.

Othello, trad. Ion Vinea, în **Teatru**, op. cit.

Hamlet, trad. Leon Levițchi și Dan Duțescu, în **Teatru**, op. cit.

Iuliu Cezar, trad. Tudor Vianu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 2, ESPLA, București, 1955

Richard al III-lea, trad. Dan Duțescu, în **Teatru**, op. cit.

Antoniu și Cleopatra, trad. Tudor Vianu, în **Teatru**, op. cit.

Regele Lear, trad. Mihnea Gheorghiu, în **Teatru**, op. cit.

Timon din Atena, trad. Dan Duțescu și Leon Levițchi, în **Teatru**, op. cit.

Cum vă place, trad. Virgil Teodorescu, în **Teatru**, op. cit.

Poveste de iarnă, trad. Ion Vinea, în Shakespeare, **Opere**, vol. 11, ELU, București, 1963

Henric al V-lea, trad. Ion Vinea, în **Teatru**, op. cit.

Romeo și Julieta, trad. Virgil Teodorescu, în **Teatru**, op. cit.

Henric al VIII-lea, trad. Dan Grigorescu, în **Opere**, vol. 11, op. cit.

Zadarnicele chinuri ale dragostei, trad. Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 3, ESPLA, București, 1956

Mult zgomot pentru nimic, trad. Leon Levițchi, în **Opere**, vol. 3, op.cit.

Totu-i bine când sfârșește bine, trad. Ion Frunzetti, în Shakespeare, **Opere**, vol. 8, ESPLA, București, 1960

Troilus și Cresida, trad. Leon Levițchi, în **Opere**, vol. 8, op. cit.

Cymbeline, trad. N. Argintescu-Amza, în **Opere**, vol. 11, op. cit.

Richard al II-lea, trad. Mihnea Gheorghiu, în **Opere**, vol. 2, op. cit.

EMINESCU

Infraestetica

Experienţa dramaturgului

Dacă opera lui Eminescu stă sub tensiunea unui raport de recesivitate între termenii centrali *speranţă-desperare*, cu derivaţii lor, *optimism-pesimism*, *a fi – a nu fi*, *bine-rău*, *trecut-prezent*, *viaţă-moarte*, *înger-demon*, *muritor-nemuritor*, *fiinţă-umbră*, *suflet-natură*, *om de rând-geniu*, *raţiune-instinct*, *românesc-neromânesc*, *morală-artă*, *adevăr-minciună*, *facere-desfacere*, *cosmogonie-eshatologie*, *somn-trezie*, *vis-realitate*, *muncă-sărăcie*, *materie-spirit*, *iubire-păcat*, *fericire-suferinţă* etc., acest lucru se datorează, indiscutabil, într-o măsură definitorie, experienţei dramaturgului, activităţii teatrale a lui Eminescu.

Această activitate acoperă aproape întreaga sa existenţă, începând cu anii de gimnaziu de la Cernăuţi, când pe la 10-11 ani, în odaia din podul casei antreprenorului de birji Nicolae Ţirţec, unde locuia, juca teatru cu un coleg – farse de August von Kotzebue, şi până în 1888, când, într-o zi frumoasă de toamnă, a mers, împreună cu Nicolae Petraşcu, unul din mulţii săi biografi, la Maiorescu acasă, unde se ţinea cenaclul Junimii, şi a citit *„cu vocea sa limpede“*, spre minunarea asistenţei (*„În ochii d-nei Maiorescu,* scrie N. Petraşcu, *văzui o lacrimă; părea că asistăm la reînvierea unei fiinţe scumpe tuturora şi ne priveam mişcaţi unii pe alţii“*), piesa **Laïs**, o traducere după **Le joueur de flûte** de Emile Augier, la care trudise mult în acel an.

Este aproape imposibil să înţelegem cu adevărat creaţia lui Eminescu dacă nu ţinem seama că la temelia genezei ei se află experienţa

mori, de pildă, își au geneza în opera dramatică și câte poezii postume s-au „descoperit“ în ea. Iată de ce cunoașterea teatrului lui Eminescu constituie „piatra de încercare“ a înțelegerii întregii sale creații, a poeziilor postume îndeosebi, dar și a relevării, dintr-un alt unghi, al antumelor, a înțelegerii poeziei și a publicisticii sale, încărcate de sugestii și urme ale experienței teatrale.

Așa cum arăta Ibrăileanu, teatrul, dramaticul, constituie treapta cea mai înaltă de împlinire a vocației unui creator. Iar din punctul nostru de vedere, *dramaticul este expresia concentrată a speranței*, a revelării ei în urma conflictului dintre optimismul înnăscut al ființei și pesimismul dobândit al existenței, dintre termenii ecuației de recesivitate menționați. Rezultatul acestei lupte dintre „interior“ și „exterior“ este creația, Opera. Ea este însăși confirmarea sensului pozitiv al lumii, ea afirmă viața și nu în ultimul rând faptul că ceea ce creează omul nu-i zădărnicie, dovadă grija lui Eminescu pentru manuscrisele sale, pentru urmele – în special cele dramatice, nevalorificate de fel în timpul vieții – cu care voia să se înfățișeze în fața eternității.

În ciuda pesimismului dominant, de „împrumut“, din creația lui Eminescu, triumfătoare rămâne, prin mișcarea ei recesivă, așa cum a descris-o filosoful Mircea Florian, speranța, adică factorul consubstanțial ființei umane și care trăiește în operă prin forma ei vie, durabilă! Așa cum existența peste veacuri a piesei **Hamlet** dă răspuns afirmativ îndoielii shakespeariene: *A fi sau a nu fi*, tot astfel existența unei proze precum **Contrapagină** dă același răspuns optimist, ca o confirmare a vieții, îndoielii eminesciene: *A mai spera sau a mai despera*. De altfel, însuși Eminescu spune în acest text de tinerețe, scris în perioada când era sufleur de teatru, că *lumea are datoria a mai sta la îndoială*, or atâta timp cât ea mai poate spera sau despera înseamnă că nu-i totul pierdut, că șansa reală de a fi există. Eminescu imaginează aici tocmai conflictul de care vorbeam sub forma unui inedit spectacol existențial, dramatismul rezultând din simpla „caracterizare“ a celor doi protagoniști ai „piesei“:

Cocheta damă: Lumea – are un stabiliment de facto – și litografie în care fabrică pe fiecare zi mii ți mii de bilete à la minute, cum s-ar zice, care au pe-o parte un nume oarecare dictat anume

de Signora Lume – sub nume însă Monsigneurul culegător de tipografie Destin are insolență a pune ce vrea Domnia-sa, ce-i plesnește prin cap Domniei sale, nu ce i se dictează.

Așa d.e. doamna Lume dictează, Ms. Destin scrie:

D-nu Petrică Moft	*Petrică Compte Moft*
farsor en gros et en detail	*om politic*
Costea Urlă	*Constantin Urlatorianu*
cu minavetul	*poète et grand homme de lettres*
Tache Caraghiozlâc	*Constantin Caraggio*
comediant	*artist dramatique*

Astfel d.e. s-a-ntâmplat ca doamna Lume să dicteze M.E. feuilletoniste ennuyant și d. Destin să scrie: M.E. sufleur de teatru.

Demn de reținut este mai ales faptul că pe reversul acestor bilete sunt scrise lucruri indescifrabile și că valoarea internă a unui bilet nu poate fi cunoscută decât atunci când el iese din circulație, dar că „*până la espirare, biletul are dreptul și lumea cealaltă are datoria de a mai sta la îndoială, a mai spera sau a mai despera*".

Acum apare și un al treilea personaj...

...care are pretențiunea că nu se înșală în aprecierea sa. Această individualitate se numește Gura lumei. Diferența caracteristică, specifică și esențială, între Lume și Gura lumei e frapantă:

lumea în genere e bună, gura lumei rea
lumea e dreaptă, gura lumei nedreaptă
lumea e eternă aceeași, gura lumei pe fiece zi alta.

În alt plan, „*diferența dintre lume și gura ei e aceea dintre conștiință și vorbă – între fond și formă – între materia eternă și corpul trecător*". Totul ar fi cum ar fi dacă n-ar interveni Ms. Destin:

Se-ntâmplă însă că domnul Destin în loc de-a interpreta dicteul d-nei Lumi în bine, îl interpretează în rău, d.e.:

Lumea	*Destin*
L. Schubert	*L. Schubert*
Compozitor de geniu	*muritor de foame la Viena*
…………………………	………………………………………
Torquato Tasso	*Torquato Tasso*
Epic de geniu	*Idiot*

Aşadar, dacă „*maşinile din tipografia d-nei Lumi sunt eterne; ele se numesc şi legi*“, în schimb, „*curioasele combinaţii ale d-lui culegător Destin se numesc: împregiurări*“. Este evident acum că „*ceea ce dictează doamna Lume e sigur ca fondul şi ca absolutul, ceea ce scrie d. Destin e relativ, e forma acelui fond, acelei materii*“.

Datele problemei fiind astfel puse, „M. E.“ face o adresă către doamna Lume şi domnul Public (cum îi mai spune Gurii lumei sau Opiniei publice), prin care le cere un răvaş de drum pentru a cutreiera întinsul lor Imperiu:

Signora sau Signore,

Nu pot şi nu voi a nega că influenţa ce esersaţi asupra mea e mare, ba încă nu vă iau meritul de-a declara în gura mare că o bună şi poate cea mai bună parte din sufletul meu e opera matale şi că, dacă eu sunt rău, cauza e că mata eşti rău sau rea, dacă sunt sceptic, cauza e că mata eşti sceptică sau sceptic...

Am băgat încă alt rău de samă la mata:

Mata zici că în româneşte mai tot ce-i scris e rău scris, adică ca şi nescris – şi ceea ce nu-i scris nu se poate ceti.

Dar cauza eşti însăşi sau însuşi mata.

Reversul: pentru cine nu citeşte nu se scrie. (...)

Marfa cu care am eu de gând să trec prin imperiul matale e asemenea scrisă. Aş voi nu ca să treacă, ci ca să se treacă. Aş vrea ca să se cumpere, dar n-aş vrea ca să fie vândută sau de vânzare pentru cineva – după uzul obicinuit a cam cerut de la unii şi de la alţii. În fine, nu cer o carte de trecere, *ci mai mult* petrecere, *şi cât se poate mai îndelungată*“.

Acest text, care se presupune a fi fost conceput ca o prefaţă la **Geniu pustiu**, fiind, prin grafie şi cerneală, contemporan ca elaborare

cu acest roman, este o adevărată profesiune de credință, trădând nu numai unele procedee artistice pe care Eminescu le va folosi și mai târziu, dar și faptul că viziunea sa despre lume, despre existență, despre *petrecerea* scrisului său vreme cât mai îndelungată prin Imperiul speranței, are un substrat filosofic optimist, fiind susținut de pe pozițiile experienței omului de teatru.

Și, într-adevăr, în acea perioadă (1868-1869) Eminescu era sufleur, copist, actor, întâi în trupa lui Iorgu Caragiale, apoi în aceea a lui Mihail Pascaly (Perpessicius identifică în Constantin Caraggio pe Costache Caragiale, rivalul lui Pascaly), aici începând să traducă din „biblia actorului", cum era numită cartea **Arta reprezentării dramatice** de Rötscher, la cererea lui Pascaly, pentru care scrisese și un excelent prolog **Întunericul și Poetul**, înfățișând menirea patriotică a teatrului:

Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă
Cum din mormânt eroii istoriei îi cheamă.

Pentru Eminescu a fi patriot înseamnă a iubi trecutul. Acest substrat recesiv primordial se va revărsa ca o magmă incandescentă asupra întregii creații eminesciene, străbătute de la un cap la altul de dramatism, de spirit polemic, de tensiunea creată de lupta dintre eu și lume, dintre esența pozitivă, bună, a omului (el se naște bun, cum va scrie în **Mureșanu** sau **Demonism**), și răul și minciuna care guvernează societatea. Din acest dramatic conflict recesiv, în care viziunea pesimistă, malefică, tinde în unele momente să întunece orizontul, iese învingătoare creația, a cărei substanță pururea vie este ca o speranță nestinsă.

a) Pornirea de a scrie

După ce vom arăta în ce constă bogata și complexa activitate dramatică a lui Eminescu, experiența sa teatrală, acumulată mai ales în primii ani ai formației sale intelectuale și artistice, ne va fi mai ușor să înțelegem de ce pasiunea pentru teatru a lăsat urme de neșters în creația sa, în laboratorul său poetic în special! Și trebuie spus, chiar din capul locului, că tocmai din această pasiune, precum Afrodita din spuma mării, s-a născut *Eminescu*. Deci *pornirea de a scrie* stă sub semnul teatrului.

Iată ce mărturisea în acest sens principalul său biograf, Ştefanelli: „*Sub influenţa reprezentaţiilor trupei Tardini, Eminescu ne spunea că scrie poezii şi că a început şi o piesă de teatru*". Era în primăvara lui 1864, „*când, după dispariţia din primăvara anului 1863, Eminescu se ivi iarăşi în Cenăuţi*", o dată cu trupa Tardini pe care o urmase din Botoşani, unde dăduse câteva spectacole, oraş care îşi leagă începutul vieţii teatrale de numele lui Costachi Caragiali, cel ce, în anul 1838, venise de la Bucureşti şi, cu o trupă formată aici, a organizat primele reprezentaţii. Dar dacă spectatorii botoşăneni putuseră aplauda de atunci spectacole româneşti, cei din Cernăuţi o făceau pentru prima dată, căci trupa Tardini-Vlădicescu „*a fost întâiul teatru românesc pe pământul Bucovinei şi a avut o deosebit de mare înrâurire asupra dezvoltării vieţii şi activităţii românilor din Bucovina*". La fel cum avea să se întâmple şi în timpul celebrului turneu din 1868, când Eminescu a însoţit trupa Pascaly în Ardeal şi Banat, şi când spectatorii veneau de pretutindeni, de la mari depărtări, să audă pentru prima oară limba românească pe scenă, şi aici, la Cernăuţi, scrie Ştefanelli, „*venea publicul din toate unghiurile Bucovinei să asiste la reprezentaţii, iar studenţii nu lipseau niciodată de la ele*".

Ce fel de spectator era Eminescu? „*Eminescu era foarte atent la cele ce se petreceau pe scenă. El sta nemişcat, cu privirea aţintită asupra actorilor, ca şi când ar fi voit să soarbă toată acţiunea şi frumoasele melodii cântate de dânşii, şi se supăra grozav dacă careva din colegi îl stingherea prin întrebări sau observări. Îl supăra mult şi aplauzul zgomotos din teatru, pentru că în aceste aplauze se pierdeau multe fraze şi melodii ale artiştilor. Pe Eminescu nu l-am văzut aplaudând niciodată, dar acţiunea din piesa reprezentată se oglindea în faţa sa şi în ochii săi scânteietori. Dacă ieşeam între acte prin coridoarele teatrului, atuncea Eminescu fredona melodiile auzite pe scenă sau repeta fraze din piesa reprezentată...*"

Sub asemenea puternice impacturi cu scena, „*când ar fi voit să soarbă toată acţiunea...*", era firesc ca Eminescu să înceapă să scrie şi să dorească să fie asemenea acelora pe care îi admira. Iată ce mărturiseşte, de altfel, şi continuatorul lui Aron Pumnul, Ioan Sbierea, care în timpul turneului trupei Tardini împărţea şcolarilor un număr gratuit

de bilete: „*Teatrul l-au abătut de la studiile sale gimnaziale, voia și el să fie actor și autor dramatic*".

b) Sub steaua teatrului

Eminescu a început să scrie, deci, piese de teatru din anul 1864. Pe o filă de manuscris figurează, transcris pe curat, poemul **Cine-i?**, purtând ca subtitlu „*din drama Steaua mării*". Acest poem îl găsim inserat în prima piesa a lui Eminescu ce ni s-a păstra: **Mira**. Se presupune că frânturi din ceea ce urma să fie drama **Steaua mării**, concepută pe la 1864 sau 1865, au fost înglobate în **Mira**, ca acest poem **Cine-i?**, cântecul ce-l intonează poetul Maio la o masă domnească:

Norul țipă, marea latră
Marea se zvârcole-n veci
Pin scheletele de piatră
Ce-n natura cea maratră
Stau bătrâne, slabe, seci.
În castelul trist și mare
Ce se-nalță rece, sur,
Cu fantasticul lui mur,
Printre stânci cu poala-n mare
Și cu fruntea-n cer de-azur...

Drumul de creator al lui Eminescu începe, așadar, sub steaua teatrului. Și tot sub această stea se va continua. Astfel, timp de 5 ani, până în toamna anului 1869, când se înscrie la Universitatea din Viena, el trăiește, cu mici perioade de întrerupere, în atmosfera teatrului:

– însoțește ca sufleur trupa Tardini-Vlădicescu în turneele ei prin Țara Românească și Transilvania, cum susțin Ioan Sbierea, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi și, pe urmele lor, G. Călinescu și mulți alții, deși nu putem să neglijăm existența unei scrisori a lui Vlădicescu, codirectorul trupei, către Nicolae Petrașcu, în care susține contrariul și anume că „*adolescentul ne-a frecventat spectacolele numai de mulțumire, nu însă ca sufleur, ci ca simplu admirator, și când am părăsit Cernăuții pentru a merge în Transilvania, am trecut iar prin Botoșani și Eminescu au rămas la familie*";

– călătoria inițiatică prin Ardeal, din vara anului 1866, îi prilejuiește – după ce ajunge la Alba Iulia și-i face o puternică impresie cetatea și celula unde a fost închis Horia – conceperea primului proiect teatral îndrăzneț din istoria teatrului românesc, un ciclu dramatic inspirat din revoluțiile ardelene, din care a notat doar titlurile (**Răsunet, Horiadele, Iancu, Răzbunarea română, Ariel, Faust, Un Don Juan român,** care trădează și lecturile adolescentului) și a înălțat numai o coloană intitulată chiar **Horia**:

Horia pe-un munte falnic stă călare:
O coroană sură munților se pune (...)
– Eu am – zise-un tunet – suflet mare, greu,
Dar mai mare suflet bate-n pieptul său; (...)
– Nalți suntem noi munții – zise-un vechi Carpat –
Dar el e mai mare, că ni-i împărat...

– în octombrie 1866, răpit, se zice, de glasul unei actrițe, Eminescu scrie **La o artistă**;

– între timp îl descoperise la Giurgiu – *„citind în gura mare pe Schiller"* – Iorgu Caragiale, care îl angajează ca sufleur în trupa sa *„cu 60 de bani pe zi"* (dintre piesele pe care le-a copiat și „suflat" aici s-au păstrat doar trei comedii: **Smeul nopții, Margo contesa, O palmă sau voinicos dar fricos**);

– în primăvara anului 1868, când, datorită concurenței, trupa lui Caragiale se dizolvă, Eminescu trece, tot ca sufleur, la trupa marelui actor de la Teatrul cel Mare, Mihail Pascaly, care se pregătea de un turneu în Ardeal și Banat, ce se va dovedi triumfal, Eminescu acumulând o experiență copleșitoare, ce-l va marca profund ca român și scriitor;

– în toamna anului 1868, face cunoștință cu Ion Luca Caragiale, moment pe care acesta îl descrie, în câteva pagini antologice, **În Nirvana**;

– la 16 septembrie 1868, la recomandarea lui Pascaly, este angajat la Teatrul Național ca sufleur II și copist cu un salariu lunar de 450 lei vechi;

– din această perioadă datează proiectele: **Ovid în Dacia, Doamna Chiajna, Doja,** din nou **Horia, Mira, Mihai cel Mare, Genaia**, o epopee a Genezei plănuită în 20 de cânturi, apoi o încercare de traducere a comediei **Diplomatul** de Eugène Scribe și C. Delavigne, cât mai ales începutul

traducerii acelei „Biblii a actorului", de care am pomenit – la cererea lui Pascaly – **Arta reprezentării dramatice** de Rötscher;

– joacă rolul Ciobanului în montarea piesei **Răzvan și Vidra** de Hasdeu;

– în 1869, traduce drama **Histrion** de G. Jerwitz, închină actriței Carlotta Patti poezia **La o artistă** și scrie drama originală într-un act **Amor pierdut – Viață pierdută**, inspirându-se din poezia **Emmi** de Vasile Alecsandri;

– în fine, însoțește trupa Pascaly în turneul din Moldova și Bucovina, iar după reprezentațiile pe care trupa le dă în orașul său natal, bătrânul Eminovici își convinge fiul să rămână acasă, pentru a-l trimite apoi la Viena.

Din aceste turnee, ambele triumfale, Eminescu s-a ales cu o extraordinară lecție patriotică. Teatrul a avut un mare rol în ceea ce privește *unitatea culturală* a românilor, aceasta fiind ideea centrală a politicii lui Eminescu, care va fi și tema primului Congres al studenților români de la Putna, din 1871, organizat la propunerea sa. Evident, această idee s-a născut din contactul nemijlocit cu teatrul. De altfel, ar fi greu de explicat și de înțeles tot elanul patriotic care stă la baza scrierilor sale de tinerețe, tot acel „*naționalism furtunos*", de care vorbea Călinescu, din perioada prestudențească și studențească, dacă nu l-am interpreta prin prisma experienței sale teatrale.

Astfel, entuziasmul cu care participau spectatorii la reprezentațiile trupei Pascaly era atât de mare încât se transforma în adevărate manifestări ad-hoc naționale. În primul rând, bucuria ardelenilor și bănățenilor provenea din simplul fapt că ei auzeau pentru *prima oară pe scenă limba maternă, limba română.* Era cel mai pur act de pionierat patriotic. La Arad, de pildă, ca și la Timișoara, publicul venise de la distanțe mari ca să-i vadă și să-i asculte pe artiști. Corespondentul de la Arad al gazetei „Familia", scria: „*Așa văzurăm pe mai mulți din comitatul Zarandului, cari făcură cale de două zile, numai ca să poată auzi cel puțin o dată limba română pe scenă*".

Sălile erau neîncăpătoare, mulți spectatori rămânând afară. Vâlva cea mare o stârnea reprezentarea dramei naționale **Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni** de D. Bolintineanu, în care actorii jucau în costumele românești ale epocii, spre admirația de nedescris a spectatorilor. Așa, bunăoară, când Pascaly, care juca rolul lui Mihai Viteazul, apărea

pe scenă, publicul îl aclama minute în şir înainte de a da prima replică şi o ţinea tot aşa, fiecare tiradă fiind însoţită de aclamaţii îndelungate.

Dar culmea acestor manifestări s-a petrecut la Oraviţa, în ziua de 30 august 1868. În spatele gării, pe cei 12 membri ai trupei lui Pascaly îi aşteptau 12 trăsuri, la cea din frunte fiind înhămaţi patru cai albi. În această trăsură au luat loc soţii Pascaly. Convoiul a pornit spre centrul oraşului, pe strada lungă de aproape 7 km. Eminescu, aflat într-una din trăsuri, a rămas de-a dreptul uluit de marele fluviu de oameni, care, îmbrăcaţi în costume populare, înşiraţi pe ambele trotuare ale străzii, dansau, cântau, îi aclamau şi-i acopereau cu flori pe distinşii oaspeţi, ei fiind izvorul acestor şiruri de manifestări patriotice fără asemănare, cum teatrul nu avea să mai producă.

Iată, de altfel, legat de acest turneu, o însemnare de jurnal eminescian:

Nu pierd niciodată ocazia de-a lua parte la petrecerile populare. Ca un prieten pasionat al oamenilor (mai ales al poporului, când aceştia se adună în mase, simt că sunt o parte a totalităţii. E ceva dumnezeiesc în acest sentiment, aşa că orice serbare a poporului mi se pare o sărbătorire a sufletului, o rugăciune cucernică. Într-un asemenea moment pare că deschid un mare Plutarch şi din feţele cele vesele, dar de-o tristeţă ascunsă, din mersul vioi sau obosit, din legănarea şi din gesturile diferite citesc biografiile unor oameni fără nume; dar nimeni nu va putea înţelege vreodată pe cei renumiţi, fără a simţi vreodată pe cei necunoscuţi.

c) Moftangiii antitetici

Ecoul cel mai direct al acestei experienţe teatrale complexe, trăite de Eminescu între anii 1864-1869, îl constituie laboratorul perioadei vieneze, efervescenţa lui creatoare. Aici se află *in nuce* aproape toate temele literare pe care Eminescu le va dezvolta mai târziu în poezie, proză, teatru sau publicistică. Aici începe o activitate politică revoluţionară, cu urmări pentru toată viaţa, aspect mult speculat de biografi, cum ar fi episodul „poliţist" în care Eminescu doarme cu un pistol la cap, de teama „complotiştilor". Ba chiar unii găsesc în această activitate cauza de mai târziu a morţii poetului, care ar fi fost ucis. Vezi amănunte în **Magul călător**. Şi tot la Viena Eminescu pune bazele

concepției sale asupra dezvoltării teatrului românesc. Astfel, printre filele manuscrisului 2257 se află și ciorna unei scrisori pe care voia s-o trimită revistei „Familia“, o adevărată profesiune de credință pentru tot ceea ce visa Eminescu să înfăptuiască în teatru:

Cestiunea mea e ciudată, ea e ce are d-a se numi a teatrului național. Teatru național! Nume frumos, dar care sună a batjocură acolo unde nici nu există. Al doilea... cel mai adevărat, cel mai salutariu – e să ne-ntoarcem de unde-am plecat și apoi să re-ncepem clădirea pe baze românești solide-vechi...

Aceste idei și le va dezvolta în articolul **Repertoriul nostru teatral,** apărut în „Familia“ la 30 ianuarie 1870, unde îl ia ca model al demonstrației sale pe Shakespeare. Iar în laboratorul său dramatic, Eminescu chiar începe „*clădirea pe baze românești solide-vechi*“. Astfel, la o însemnată dezvoltare ajunge tragedia **Mira,** începută în epoca prestudențească și al cărei subiect este scos din viața lui Ștefăniță Vodă al Moldovei, căruia Eminescu îi opune virtuțile străbune și îndeosebi pe cele ale lui Ștefan cel Mare. Tot acum scrie primele două variante ale **Faust**-ului său: **Andrei Mureșanu**. Apoi începe altă tragedie, **Demon și înger**, continuă cu **Planul Mirei** și traduce, în paralel cu lucrarea lui Rötscher, din piesa **Torquato Tasso** a lui Goethe. Și toate acestea o dată cu activitatea de la „România jună“, cu publicarea unor articole politice, cu debutul la „Convorbiri literare“, cu scrierea și publicarea **Sărmanului Dionis** și cu alte numeroase proiecte de laborator.

„*Clădirea pe baze românești solide-vechi*“ va continua cu **Decebal**, scrisă la Berlin, care materializează în parte visul mai vechi al lui Eminescu de a compune o epopee sau o dramă daco-romană. Tot aici începe să scrie comedia **Infamia, cruzimea și desperarea**, punând parcă în practică următoarea însemnare (Ms. 2257, f. 163):

La caz dacă aș vrea să compun o comedie cu un caracter care aparține mai multora acum: moftangii, intimii, geloșii, pelticii... trebuie să caut mai multe exemplare cu totul diferite care să lucreze într-același spirit. Așa moftangii – oameni cari prin mofturi caută

a se folosi unul de altul şi la furie; fiindcă sunt mofturi, rămân toţi jucaţi... dar fiecare moftangiu de speţa şi felul său.

Deci iată-l pe Eminescu scriind o comedie despre **desperare** (piesa mai are încă două titluri: **Peştera neagră şi căţuile proaste** sau **Elvira în desperarea amorului**), în care Regele cugetă mai abitir ca Pyram, ba pare oglinda lui Lear din vorbele lui Edgar („*Cât cuget clar în nebunia lui*"):

Ce e viaţa noastră – o ciorbă fără stele,
Papuc fără călcâie, ciubotă fără piele,
O gâscă fără rânză, un suflet fără soare,
Muscă căzută-n lapte – or şoarec în ninsoare...

Acesta este tonul – curat shakespearian – al unei piese ce se anunţa a fi de o mare savoare comică, în care moftangiii erau de prim-plan. De altfel, Eminescu meditase de mult asupra noţiunii de moftangiu, din perioada de la Teatrul cel Mare, când juca rolul Ciobanului în spectacolul **Răzvan şi Vidra** şi când se gândise să scrie un nou **Răzvan**, punând chiar pe hârtie câteva replici din acest proiect. Totodată, el îşi consemnase şi opinia despre drama lui Hasdeu (Ms. 2258, f. 222):

Răsvan-Vodă *nu e o dramă, ci epopeea unui om, caracter ordinar. Antitesele sunt viaţa.*

Cea mai comică noţiune românească e moftul – antitesa nempăcată, şi-n sine atât de ridicolă, dintre aparenţa exterioară şi fondul intern.

Cel mai antitetic şi mai comic caracter e moftangiul. Tartuffe e moftangiu.

Comica existenţă a postulanţilor din **Millo director** *consistă într-aceea că sunt moftangii. Toţi suspină pentru patrie cu fizionomia cea mai plângătoare de pe lume şi toţi nu vor binele, ci numai posturile patriei.*

Cu siguranţă că această opinie i-o împărtăşise şi lui Caragiale, cu care Eminescu avea atunci dese întâlniri şi schimburi de păreri. Aşa

cum ar arătat în volumul **Măștile lui Caragiale**, izvorul moftului din care nenea Iancu avea să facă un sistem literar, de aici se trage. Eminescu l-a moșit și pe Caragiale, nu numai pe Slavici și Creangă. Indiscutabil, piesa **Infamia, cruzimea și desperarea**, ca și alte proiecte îndrăznețe din această perioadă sau din perioada Iași și București, cum ar fi **Bogdan Vodă, Gogu tatii, Văduva din Ephes, Împăratul, Împărăteasa, Bedlam Comödie** sau **Minte și inimă**, trădează un Eminescu cu mari posibilități parodice (cum este și parodia la **Richard al III-lea** sau portretul pe care i-l face agentului diplomatic la Berlin N. Kreţulescu, șeful său, zis și „*Pergament*“). Un Eminescu aflat, deci, într-o fastă și aproape permanentă stare comică (așa cum îi era structura vitalistă), în cea mai bună tradiție a umorului popular, mânuind totodată cu dezinvoltură mijloacele *commediei dell'arte* și ale teatrului popular elisabethan. Precum făcuse Shakespeare însă, Eminescu alterna comedia cu tragedia. De regulă, unei tragedii îi urma o comedie, model în acest sens fiind **Cenuștocă**, un proiect cu o țesătură dramatică inedită, amestecând „*Comedia cea de obște*“ cu povestea Cenușăresei și cu istoria alaiului voievodal mușatin.

d) Dodecameronul

Dar marele program teatral al lui Eminescu va căpăta o nouă dimensiune abia în epoca ieșeană (1874-1877), când soarta îi este favorabilă, așa cum îi scrie iubitei sale, poeta Venonica Micle, la două săptămâni după ce, la 30 august 1874, depusese jurământul cu ocazia preluării funcției de director al Bibliotecii din Iași, în prezența rectorului Universității, Ștefan Micle:

Sunt fericit că mi-am ales un loc potrivit cu firea mea singuratică și dornică de cercetare. Ferit de ziua de mâine, mă voi cufunda ca un budist în trecut, mai ales în trecutul nostru atât de măreț în fapte și oameni...

Iată, în acest sens, cel mai ambițios proiect teatral eminescian, care l-a urmărit pe poetul dramaturg din adolescență și pe care îl pune acum pe hârtie sub planul următor (Ms.2 275, f.175 v.):

Dodecameron dramatic

1.*Neamul Muşatin, Dragoş Vodă (Mircea vodă, bătălia de la Nicopole).*
2. *Alexamdru cel Bun. Carl der Grosse.*
3. *Ştefan şi Ilie. Sarmis.*
4. *Ştefan cel Mare. El însuşi.*
5. *Bogdan cel chior. Ortnit.*
6. *Ştefan cel Tânăr. Harald (Twardowski).*
7. *Petru Rareş. Eginhard.*
8. *Alexandru şi Ilieş.*
9. *Alexandru Lăpuşneanu.*
10. *Despot Vodă.*
11. *Alexandru Lăpuşneanu*

Din această *dramatizare* a istoriei Moldovei, de la Dragoş Vodă până la Vodă Lăpuşneanu, care, prin dezvoltări ale unor paralelisme interesante (Carol cel Mare, Sarmis, Harald), ar fi urmat să fie cupola centrală a Templului său dramatic, Eminescu nu înalţă decât o parte din coloanele ei de susţinere. Evident, coloana vertebrală a acestei *cupole muşatine* este Ştefan cel Mare, *el însuşi,* incomparabilul. Ideea acestei adevărate Columne teatrale îl urmăreşte pe dramaturgul poet atât de intens, de la momentul Putna şi până la celebra **Doina,** încât ajunge să se considere chiar pe sine descendent din Muşatini. Şi pe linie maternă aşa şi este, căci pe linie paternă era făgărăşean, după cum reiese din inscripţia de mormânt a mamei sale, pe care o concepuse şi o notase într-un carneţel (vezi Ms. 2292, f.16).

Din păcate, nu ştim cum avea să arate „*el însuşi*" (punctul 4, din **Dodecameronul dramatic**) în desfăşurarea lui concretă. O idee, desigur, prin comparaţie, ne-o dau celelalte coloane, sugestia înălţării lor întru susţinerea cupolei, la care a trudit până la sfârşitul vieţii sale sufleteşti, în special piesele **Bogdan Dragoş, Grue Sânger, Alexandru Vodă, Alexandru Lăpuşneanu** şi **Cel din urmă Muşatin**, dintre care **Bogdan Dragoş** şi **Alexandru Lăpuşneanu** sunt aproape terminate. Aşa cum am încercat să arăt pe larg în volumul **Un blestem numit Electra,** în care am urmărit ideea blestemului, de la blestemul adamic la cel din teatrul antic grec şi de aici la Shakespeare şi Eminescu, în opera căruia această idee e un laitmotiv, fiorul central, de natură tragică,

al acestor piese, din care reiese că românii și-au făurit istoria pe bază de cuțit, este susținut de o substanțială poezie, întregul fiind alcătuit din „*părți constitutive*“, din monoloage de o frumusețe dramatică încă neegalată de nimeni în literatura noastră, ca acest **Blestem al lui Roman Bodei**, o capodoperă comparabilă cu **Rugăciunea unui dac**, din piesa **Grue Sânger**:

Și tu cuțit! Plăseaua de lemn ce gură n-are
Să strige-n lume straşnic – l-ai omorât pe Iuga?
Să fii o cioarsă veche, netrebnică. Nu intră-n duşmănie
Lemnul și cu oțelul... De ce nu faci minuni,
De ce n-arată muguri plăseaua ta cea veche,
Și fiecare mugur să fie un blestem –
Ce lemn eşti tu? O spune-mi ce lemn eşti tu? De corn,
De tei, de ulm? sau poate din arbori roditori?
Eşti tu de măr? – De măr eşti. Atuncea înfloreşte
Și-a tale mere crude hrăneşte-le cu sânge.
Tu martor făr de gură! dar dare-ar Dumnezeu
Ca lacrimi de căință să mânce al tău fier
Ş-acele lacrimi lemnul de măr ce îl hrăneşte
Să crească-n cer ș-orcare păcat din neamul Sânger,
Să fie printre crenge un măr însângerat.

Infraestetica spectacolului audio-vizual

Ca și la Shakespeare, cuvântul „poveste“ sau „basm“ este un laitmotiv al scrisului lui Eminescu, asemenea cuvântului „speranță“, oferind cheia pentru a înțelege însăşi natura lirismului său. Căci nu există poezie, fie ea și de câteva versuri, nemaivorbind de poemele cu suflu epopeic, să nu sugereze o mică poveste, să nu fie un tablou aievea, să nu conțină o intrigă, să nu aibă un fior dramatic și să nu poată fi „reprezentată“. Aşa cum proza și teatrul său, deci marile sale povești epice și dramatice, trăiesc prin fiorul lor liric (urme transestetice în acest sens ne oferă însuşi Eminescu, când își „judecă“, de pildă, piesa **Emmi/ Amor pierdut**, notând că îi „*lipsește poezia care e firul*

conducător"), tot astfel lirica sa trăieşte prin forța epicului şi printr-o mare putere de reprezentare teatrală şi cinematografică, poemele sale fiind dar magice spectacole sau, mai exact, *scenarii audio-vizuale*. La fiecare pas, oriunde ai deschide Cartea lirică a lui Eminescu, chiar şi în pasajele aşa-zis filosofice, abstracte, dai peste asemenea scenarii cinematografice, precum în această strofă din **Memento mori**, care fixează filmic, audio-vizual, portretul lui Orfeu:

Iar pe piatra prăvălită lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu – cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată...
Ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi-l aruncă aiurând
Când la stelele eterne, când la jocul blând al mării.
Glasu-i, ce-nviase stânca, stins de-aripa disperărei,
Asculta cum vântu-nşală şi cum undele îl mint.

Evident, ca în toată creația lui Eminescu, ea fiind o alternanță antitetic-dramatică, desperării urmându-i speranța, va urma momentul recesiv, când, deci, Orfeu nu-şi aruncă *„în chaos arfa-i"*, după care toată lumea *„ar fi curs în văi eterne"*, ci *„el o zvârle în mare... Şi d-eterna-i murmuire/ O urmă ademenită toată-a Greciei gândire..."*

Asemenea viziuni dramatice se află la tot pasul în poezia sa, după cum atari viziuni poetice se află în teatrul său. Iată o astfel de viziune măreață în **Decebal**, piesă din epoca berlineză:

Marea întreagă s-a mişcat în mine.
Din codrii antici şi din pustii de gheață,
De sub lumina aurorei boreale
Şi din dumbrăvi de lună, din pustia
Egiptului vechi, a Libiei oraşe,
Porniți de constelații neguroase
Cu mintea aprinsă de poeți bătrâni,
Popoarele pornesc în contra Romei.

Dar ce este întreg tabloul dramatic **Andrei Mureşanu** (în cele trei variante din 1869, 1871-1872 şi 1876) dacă nu unul din cele mai desăvârşite poeme eminesciene?! Iată cum începe varianta din 1869:

Se zbate miazănoaptea în inima de-aramă
Din turnul de ruină. Și prin a lumei vamă
Neci suflete nu intră, neci suflete nu ies,
Ci prin al nopții aer întunecos și des
Abia pătrunde galben lumina-n raze rare,
Precum se fur speranțe în inimi amare.

Legat de acest proiect, Eminescu ne dă o urmă transestetică prețioasă despre felul cum construia dramatic. La 6 februarie 1871, el îi scria de la Viena lui Negruzzi:

De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu știu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-a potrivi mai mult pentru un epos, dar atunci aș pierde vioiciunea scenelor și caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie mimic din ea; simț cum se desparte întregul ei în părți constitutive, din cari fiecare își pretinde independența sa (s.n.). *De-ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui Faust, deși nu totuși.*

Sigur că ar fi fost. Din păcate, Eminescu nu a avut o existență matusalemică să-și fi terminat Templul dramatic, măcar în parte, așa cum Goethe și-a terminat **Urfaustul** inițial la 80 de ani! Conceput și scris parțial la tinerețe, acest teatru își păstrează toată prospețimea și toate virtuțile tinereții, construcțiile rămase fiind, ca și metaforele care le însoțesc, viguroase, autentice, inedite în tot ce s-a scris dramatic pe pământ românesc. Mărturisirea lui Eminescu însă este prețioasă, spuneam, pentru că ea relevă mecanismul creației sale, respectiv raportul – și el recesiv, antitetic chiar – dintre poet (poezie) și dramaturg (teatru). Aici avem explicația faptului că teatrul lui Eminescu este alcătuit din părți poetice, independente, fiecare putând, deci, rezista în sine, ceea ce constituie un enorm ajutor pentru cel ce s-ar încumeta să reprezinte acest teatru, să alcătuiască în primul rând un scenariu al pieselor, cum am încercat noi în **Masca lui Eminescu**.

Pe de altă parte, mai trebuie observat că fiecare fragment are ca izvor un întreg sau viziunea unui întreg dramatic. De aceea, fiecare poezie poartă amprenta dramatică a întregului. Când, așadar, vorbim

de poezie, ştim că teatrul este recesiv şi când vorbim de teatru, atunci poezia are o funcţie recesivă. Nu-i de mirare că fiecare cuvânt eminescian este plin de tensiunea întregului, este ca fotograma unui film de Eisenstein. După cum nu-i de mirare că în proză imaginea poetului este *catoptrică*. Ai sentimentul că poetul se multiplică şi se amplifică discret ca într-o oglindă magică. Ceva esenţial dramatic din Eminescu se află în fiecare personaj, în fiecare alter-ego al său, în Ieronim, Toma Nour, Ioan, Dionis, Dan, Ruben, Euthanasius, în Moş Iosif sau în bătrânul din **Archaeus**... Peste tot, în fiecare parte constitutivă, se află El.

Existenţa sa dramatică poate fi uşor recompusă din aceste biografii spirituale, transfigurate. De unde şi sentimentul că tot ceea ce imaginează poetul pare aievea. Însuşi vizionarismul său plutonic, marile viziuni din **Povestea magului călător în stele, Memento mori, Miradoniz** etc. sunt de natură dramatică, asemenea lumii, asemenea vieţii. Aşa cum am încercat să arăt în serialul **Dunărea sacră**, bazat pe fragmentele dunărene ale poemului **Memento mori**, creaţia lui Eminescu ne apare ca un fluviu în revărsare, ca Dunărea când creşte şi îşi revarsă bogăţiile în lacuri, în canale laterale, în bălţi, în tot felul de mătci naturale, în mirifica Deltă, regenerându-le pe toate. Adică din filonul dramatic principal, întregul se desprinde şi se conservă în părţi constitutive. În piesele sale, aceste părţi, cărora le mai putem spune replici, sunt formate în principal din monoloage.

a) Monologul

Monologul este forma specifică *teatrului poetic* eminescian, pentru că monologul *„pretinde independenţa sa“* mai uşor, putând fi luat oricând drept poem în sine. Motiv pentru care dialogul se transformă repede în monolog, în tiradă. Aşa sunt tiradele lui Arbore, aşa devin „replicile“ lui Dragul, ale lui Decebal şi Iaromir, ale Dochiei, ale lui Iuga Vodă, Alexandru cel Bun, Mihnea, Irina, Lăpuşneanu, Sas, Bogdan sau Roman Bodei. Nu există aproape personaj din piesele sale istorice să nu monologheze, să nu trăiască prin poeme de sine stătătoare. Asemenea raţiuni au stat, probabil, la baza includerii – de către Perpessicius – printre poeziile postume, a tabloului dramatic **Andrei Mureşanu**, a piesei **Minte şi inimă**, a cântecului lui Maio din **Mira**, din care a rezultat şi poezia **Melancolie**, după cum cunoscutele poezii **Peste vârfuri**,

Renaștere și **Atât de fragedă** au fost descoperite în **Bogdan-Dragoș**, iar poezia **Din valurile vremii** în piesa **Cel din urmă Mușatin**.

Se pot găsi astfel de ecouri din teatrul lui Eminescu în toată poezia sa, cum ar fi monologul lui Bogdan inserat în **Scrisoarea IV**, după cum stilul nervos, polemic și ironic din **Scrisori** îl găsim în piesa **Alexandru Lăpușneanu** sau invers, căci aceste opere am fost scrise și terminate (**Scrisorile**) în aceeași perioadă, în ultimii ani de viață deplin sănătoasă ai poetului. „Dialogul" dintre poezie și teatru este atât de viu și constant încât se poate vorbi de o înrâurire și chiar de o îngemănare complementară a lor.

Dacă putem vorbi, deci, de poeticitatea teatrului eminescian, este firesc să vorbim și de dramaticitatea poeziei, de teatralitatea ei. G. Călinescu spunea despre **Scrisoarea III**, de pildă, că „*e atât de dramatică, încât, analizată ca poem liric, e aproape lipsită de rațiune estetică. Ea trebuiește declamată, fiindcă substanța ei e făcută din gesturi și impulsiuni reprezentabile spațial*".

Același lucru se poate spune și despre **Împărat și proletar**, **Mortua est**, **Înger și demon**, **Luceafărul**, **Odin și Poetul**, **Demonism** și atâtea altele. Elementele principale care conferă această teatralitate poeziei eminesciene sunt: caracterul ei epic, audio-vizual, dialogul și oralitatea. Nu există poezie eminesciană să nu conțină *in nuce* măcar o poveste, să nu fie un spectacol audio-vizual reprezentabil și să nu conțină un decor teatral, în general, din natură. Nu există aproape poezie să nu aibă dialog și mai ales oralitate.

b) Oralitatea

Ce trebuie să înțelegem prin oralitate? Într-o însemnare berlineză, când visa o mare epopee sau dramă daco-romană și o concretiza prin **Decebal**, Eminescu scria, printre altele, ca în extaz (Ms. 2262, f.4):

Limba e muzica celui mai mare maestru al ei, muzica nu e decât limba română pusă-n muzică. Limba română născută pe note, limba română cântată pe ape, țeara unei feerii.

Deci, maestrul limbii e limba română, iar limba română e născută pe note, cântată pe ape, țara unei ferii. Pentru Eminescu, la Început se

pare a nu fi fost cuvântul, ci muzica, cântarea, rostirea, mai în spiritul vieții spus, *oralitatea*. O oralitate poetică însă, cantabilă. El a fost menit să muzicalizeze totul, să facă din orice cuvânt, din orice vers, un spectacol audio-vizual melodios, cum este **Mureşanu**, de pildă, mai ales când ne aflăm în țara Regelui Somn, unde cu adevărat – întrecându-se cu Shakespeare parcă, cel din **Visul unei nopți de vară** –, avem concretizată țara unei feerii, limba română cântată pe ape:

Priveşte-n juru-ți... lumea-i o feerie;
Te duc prin fericire şi inima-ți n-o ştie...

Totul este muzică a sferelor:

Ondină,
Cu ochii de dulce lumină,
Cu părul tău lung, un tezaur
De aur.

Sau câtă concentrare de sunete, mişcare, imagini vizuale într-o strofă ca aceasta, din poezia **Codru şi salon**:

Visa copilul... Fruntea-i de-o stâncă răzimată,
Privea uimit în râul ce spumega amar,
Şi arunca vo piatră în apa-nvolburată,
Râdea, cânta degeaba... plângea chiar în zădar.

„Râsu-plânsu" – simbolul Thaliei – sunt cântec. Poetul le asociază infraestetic mereu, ca în **Prin nopți tăcute**:

Eu plâng şi cânt.

Spectacolul acesta de o sonoritate feerică, amestec de vis şi trezie, este totuşi un spectacol al gândirii:

Cu gândiri şi cu imagini
Înnegrit-am multe pagini:

Ş-ale cărţii, ş-ale vieţii,
Chiar din zorii tinereţii.

Şi, deci, nu întotdeauna feeric. Teluricul, istoria, realul, tragicul invadează limba şi muzica ei devine un spectacol grav, sobru, deseori funebru:

Pe atunci trecuse-un suflet peste-al morţii jalnic val,
Cel din urmă Muşatin sta întins pe crengi de brad.
Tânăr... mândru şi cuminte, înainte-ni-l văzum.
Coperit de crengi de dafin şi de-al candelelor fum...

Acum râsul devine ucigaş:

O, îl cunosc de mult eu acel râs fin şi dulce...
Astfel râse Alexandru când a ucis pe Ilieşu
Astfel şi Ştefan Vodă când omorî boierii
Astfel şi Petru Rareş când omorî pe Brateş,
Astfel şi Bogdan când arse cetăţile Lehiei
Astfel Ştefan cel Tânăr pe Arbore ucise.
E râsul vechi şi groaznic al neamului Muşatin

Sau:

Râsul acel cu ochii închişi e vechi ca şi Moldova
E supărul cel straşnic al neamului Muşatin.

Aşadar, indiferent de viziune, materia eminesciană e cantabilă, impregnată de o vibrantă oralitate. Aceasta şi datorită naturii teatral-poetice a creaţiei eminesciene, Dialogul fiind o altă componentă spectaculară, a cărei prezenţă măreşte gradul de receptare a acestei creaţii, făcând-o mai vie, apropiind-o de oralitatea cotidiană, de vorba poporului.

c) Dialogul şi Imaginea

În poeziile de dragoste, de pildă, există un permanent dialog între îndrăgostiţi. Iar în poeziile filosofice tensiunea dramatică se naşte din dialogul ideilor, din conflictul dintre rău şi bine, minciună şi adevăr, dintre

desperare şi speranţă, cu triumful celei din urmă. Pentru că elementele care conferă dramaticitate poeziei eminesciene, care, în ultimă instanţă, implică cititorul, Eminescu plasându-şi poezia pe o scenă imaginară, adresându-se mereu unor spectatori ideali, de unde şi caracterul ei marcat oral, muzical, declamatoriu, sunt elementele esenţiale care dau iluzia vieţii, unitatea ei. Or, speranţa de aici rezultă, din spectacolul vieţii, din senzaţia audio-vizuală directă, din prezenţa omului viu, a poetului, în fond, aflat în spatele versurilor sale.

Câtă concreteţe şi emoţie directă, ca la teatru, emană o poezie precum **Cugetările sărmanului Dionis** sau cât spectacol cosmo-comic în **Mitologicale**!... Se poate lua la întâmplare orice poezie eminesciană pentru a se verifica natura ei teatrală, spectaculară, prin prezenţa obligatorie a unui element cinematografic, audio-vizual, fie de natură epică, fie plastică sau orală (cantabilă), dar cel mai adesea prin prezenţa tuturor acestor elemente aflate la un loc. Din acest punct de vedere, *creaţia lui Eminescu prevede cinematograful*, ştiut fiind, de altfel, că el a fost receptiv la *arta fotografiei*, care cunoştea o mare înflorire în vremea sa, dovadă această însemnare manuscrisă, de o rară valoare documentară, cel puţin pentru istoria cinematografului autohton (Ms. 2292, f. 21):

Să-nvăţ arta fotografiei, pentru că nu ştiu a desemna.

Dacă şi-ar fi împlinit acest gând, desigur că Imaginea lui Eminescu nu s-ar fi redus la cele patru fotografii autentice cunoscute până în prezent, ci ar fi fost poate un spectacol vizual demn de Reporterul care a fost, fiindcă ne-ar fi introdus şi mai pregnant în intimitatea unui program estetic atât de modern şi de actual precum cel pe care ni-l oferă din belşug literatura sa, indiscutabil, o literatură de natură audio-vizuală.

d) Teatrul prozei

Teatrul şi poezia, cum am văzut, sunt la Eminescu două feţe ale aceluiaşi întreg. Experienţa dramaturgului şi-a pus atât de puternic pecetea asupra creaţiei sale poetice, supusă mereu, cum arată variantele, nevoii lăuntrice de a o dramatiza, aşa cum a încercat, de pildă, cu vastul poem **Povestea magului călător în stele**, încât trebuie să vedem în Eminescu nu numai *poetul naţional*, ci şi *dramaturgul naţional*. Căci *unul fără*

altul nu se poate. Este imaginea pe care o avem când ne gândim la Shakespeare și la alți mari autori ca el, precum Dante sau Goethe...

Dar experiența teatrală a lui Eminescu și-a pus puternic amprenta și asupra prozei sale, o proză, de asemenea, de natură spectaculară, audio-vizuală, și e aproape un mister cum de până acum, la o sută zece ani de cinematograf românesc, nuvele ca **Archaeus**, de pildă, sau o proză fantastică precum **Avatarii faraonului Tlà**, n-au fost ecranizate! E posibil să le descopere tot străinii, așa cum povestirea lui Eliade **Tinerețe fără de tinerețe**, pe care am semnalat-o nu o dată pentru valoarea ei cinematografică, a descoperit-o Francis Ford Coppola, care a și ecranizat-o! Și după cum se știe, literatura lui Eliade se trage din proza fantastică a lui Eminescu, de care cineaștii români nici nu s-au apropiat. S-a făcut doar un anemic film de televiziune după **Cezara** și atât! Ce să mai vorbim de **Geniu pustiu**, un model în acest sens, roman în mare măsură autobiografic, pe care începuse să-l scrie în timpul sau imediat după turneul din vara lui 1868 cu trupa Pascaly. Însuși Eminescu îi fixează această geneză:

Romanul meu am început a-l scrie parte după impresiuni nemijlocite din anul 1868, pe când eram în București, parte după un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania...

Evident că episodul povestit reprezintă în roman descrierea mișcării revoluționare de la 1848, văzute prin destinul lui Ioan, pe când restul se datorează acelor „*impresiuni nemijlocite din anul 1868*".

Romanul, întru totul cinematografic, povestea desfășurându-se într-un original contrast de romantism și realism, este îmbibat de senzațiile și parfumurile mediului actoricesc, de experiența pe care Eminescu a trăit-o în culisele vieții teatrale. Un prim argument este Poesis, protagonista romanului, de care se leagă toate speranțele lui Toma Nour:

Cine era ea? Ce era? Cu ce se ocupa? Actriță de mâna a doua, de la un teatru de mâna a doua, ea juca subrete, deși pasul și atitudinea arătau pe tragediana.

Când el se hotărăște să-i declare iubirea, o caută la teatru:

Teatrul era într-un suburbiu al oraşului, zidit de scânduri în mijlocul unor grupe de arbori cari formau, în complex cu alţii mai depărtaţi, un fel de grădină sau, mai bine zis, pădurice.

Pe-o uşă la capăt puteai privi pe scenă, cu toată crasa ei dezordine naintea reprezentărei, cu boschetele a căror verde e amestecat cu pete roşii, roze adică, cu bănci ce stau încă trântite pe scenă, cu fondaluri ce spânzură pe la jumătatea scenei, cu fundul în care vezi încă stând mobilele grămădite una peste alta, candelabre peste scaune, mese culcate cu picioarele-n sus pe canapele, oglinzi întoarse cu sticla spre perete, scoarţe învălătucite, rechizite aruncate una peste alta, şi-n stânga, şi-n dreapta cabinete de scândură numite garderobe, în care se-mbracă şi se spoiesc actorii şi actriţele.

Intrai şi eu pe scenă, printre mulţimea cea foşnitoare de maşinişti cari se-njură unii pe alţii, şi m-apropiai de una din cabinele de scândură în care ştiam că se-mbrăca ea. Printre spărturile scândurei am privit şi eu înăuntru. Sărmana copilă! Abia-i murise sor-sa, şi ea trebuia să joace un rol vesel. Puţin alb trebuia feţei sale celei de-o albeaţă palidă, o lină adiere cu roşu îi dete un fel de reflect trandafiriu asemenea cu al luminei serei (...). Ea juca pe-un înger, într-o feerie... fără de înţeles cu dei ex machina, care plăcea şi era frumoasă numai că persoanele ce jucau în ea plăceau şi erau frumoase.

Îşi pusese aripile albe; îşi gătise complet toaleta şi, pe când orchestra începu uvertura cu rugăciunea din Norma, Poesis căzu pe scaun într-o atitudine visătoare...

Totul seamănă aici cu un decor fellinian, şi chiar şi personajul pare a ieşi din lumea clownilor săi, dacă nu am şti că Eminescu nu se distanţează nici un moment de închipuirile sale, identificându-se cu Toma Nour în divinizarea sa pentru Poesis, aşa cum el însuşi fusese îndrăgostit de Maria Vasilescu, Eufrosina Popescu sau de alte actriţe cărora le „sufla" în acea perioadă în care tocmai scria acest text. Oricum, următoarea frază el a trăit-o sigur:

Dar clopoţelul cel amorţit al sufleurului zgârie aerul scenei...

După cum şi declaraţia pe care i-o face Toma Nour iubitei sale, pare ruptă din propria-i experienţă:

Poesis, am uitat cărţile colbăite, ştiinţa şi poezia, idealele uneia şi-a alteia, de când ai apărut tu înaintea mea. Nu ştii, nu poţi şti cât te iubesc...

De altfel, tot romanul e o călătorie la limita dintre realitate şi ficţiune şi nu ştii unde se termină una şi începe cealaltă. Neîndoielnic, elementele pur teatrale ale scrierii constituie un document de epocă, având o valoare – în acelaşi timp – istorică, teatrală ş biografică. I-am semnalat toate acestea confratelui George Banu, care a avut o serie de emisiuni la radio cu tema **Romanele teatrului**, pe care vrea să şi le transforme în carte, în care a inclus romane ca **Anna Karenina** şi **Doamna Bovary**, ce conţin semnificative referiri la teatru, dar nu a inclus şi **Geniu pustiu** din simplul motiv că nu citise acest roman şi nici nu bănuia amploarea lui teatrală. Vezi alte detalii în cartea mea **Teatrul isihast**. Eminescu rămâne, cum am spus, un scriitor care trebuie încă descoperit. Faţă de alte romane ale teatrului, **Geniu pustiu** constituie o adevărată surpriză. Familiarizarea cu limbajul teatral conferă autenticitate pasajelor respective. Desigur, din vocabularul teatrului vin şi termeni ca aceştia:

Vă voi nara o istorie ciudă, în care am jucat şi eu un rol, deşi foarte secundar...

După cum tot astfel sună o replică a lui Ioan:

– Ai văzut toate fazele acestei drame a inimei, Tomo, aide acuma de-ţi vezi de aproape actorii...

Sau iată o afirmaţie sumbră, cu elemente teatrale, într-un decor de cafenea bucureşteană, de la jumătatea veacului trecut, cu o concluzie şi mai sumbră:

Vezi la noi istorici ce nu cunosc istoria, literaţi şi jurnalişti ce nu ştiu a scrie, actori ce nu ştiu a juca, miniştri ce nu ştiu a guverna,

financiari ce nu ştiu a calcula, şi de-aceea atâta hârtie mâzgălită fără nici un folos, de-aceea atâtea ţipete bestiale care împlu atmosfera teatrului, de-aceea atâtea schimbări de ministeriu, de-aceea atâtea falimente.

Pretutindeni găsim presărate astfel de elemente care amintesc lumea teatrului. Dar textul însuşi, dialogurile în special, au multă teatralitate, trăiesc printr-o vizuală şi cantabilă oralitate. Desigur, acest lucru este valabil pentru toată proza eminesciană.

Începutul povestirii **Visul unei nopţi de iarnă**, de pildă, este un debordant monolog dialogat desfăşurat în „*vârtejul măştilor*", într-o atmosferă de *d-ale carnavalului*, în care lumea este un teatru „*plin de măşti*" şi unde, ca într-o povestire (evocată) de Hoffman, Luceafărul însuşi e o păpuşă!

Faptul – această molipsire teatrală – este posibil, dat fiind că Eminescu a scris cu înverşunare teatru, mai ales în perioada când în laborator se aflau şi primele proze, cum ar fi piesa **Amor pierdut – Viaţă pierdută**, care poate fi considerată o transfigurare a înseşi durerii reale a celui ce avea încă vie imaginea iubitei pierdute. Iar poezia **Emmi**, după care s-a inspirat Eminescu, are o astfel de temă. Nu întâmplător ea e amintită în **Geniu pustiu**. Toma Nour, care, aflându-se în străinătate, îi ceruse povestitorului să-i expedieze poeziile bardului de la Mirceşti, îi scrie de la Torino:

Mi-ai trimis poeziile lui Alecsandri. Îţi mulţumesc. Citesc adeseori pe **Emmi**, *singurul lucru în lume care îmi poate stoarce lacrimi.*

Aşa se explică deci caracterul teatral, foarte scenic, al dialogurilor din proză. Iată o mostră, în stil teatrul absurdului, dar în tradiţia *commediei dell'arte*, din **Avatarii faraonului Tlà**, pasajul subintitulat de G. Călinescu **Un mort viu:**

– Mă iartă, domnule, că-ţi spun, dar în metaforă vorbind, se-nţelege... d-ta nu-mi pari în toate minţile...
– Vom vedea, vom vedea, d-le Dreyfuss...
– În metaforă vorbind, d-ta vrei să învii morţii... Mă iartă, d-le, asta-i contra a orce convenţiune...

– În metaforă vorbind, d-ta ești un casap, d-le!

– Dar, d-le, lăsând toate specificațiunile deoparte... un mort nu poate fi viu... Una și cu una sunt două... unul viu nu poate fi mort... Două și cu două sunt patru... În metaforă vorbind...

Se deschise ușa principală a paraclisului și intrară doi oameni gesticulând și certându-se:

– Dar omul nu numai că-i mort, dar nici a vrut să trăiască.

– Conced, conced... dar... ce-mi pasă, fapta e că nu e...

– De vrea or nu vrea... nu vrea ori vrea... nu-ntreb eu de astea... O lumină-ncoace!...

Paraclisul mic se umplu de oameni...

– În metaforă vorbind, omul nu poate fi viu și mort totodată, zise d-nul doctor Dreyfuss.

Dar cui „*i-era ciudat în această împrejurare?*". Mortului însuși! Și în continuare intrăm într-un fantastic de tip tolstoian (care va fi excelent dezvoltat în povestirea **Moartea lui Ioan Vestimie**):

El auzea vorbindu-se împrejurul lui, vedea cu ochii închiși bolțile gotice ale paraclisului și făclia de ceară albă de la capul lui... dar i se părea că totuși nu va fi decât o închipuire... I se părea și-i plăcea de a fi mort... gândea că e într-o altă lume și nu pricepea cearta pentr-un cadavru... I se părea că e prezent fără ca să fie... că se vedea el însuși întins în sicriu...

Ca apoi, totul să se transforme într-un mare spectacol vizual, pentru că mortul „*tot ce voia vedea*"! Fiind proză fantastică, **Avatarii faraonului Tlà** i-a oferit lui Eminescu posibilitatea de a experimenta tot felul de formule *a priori*, în primul rând cu privire la spațiu și timp, tot felul de convenții literare. Aici întâlnim, de pildă, formula shakespeariană a „teatrului în teatru", atunci când demonul Cezar sau Cezara, o „*grațioasă androgină*", transformă, ca un Ariel, la cererea lui Angelo, un fel de Prospero, peștera unde se întruneau „Amicii întunericului" (aluzie la francmasonerie?!) într-o sală de bal, într-o feerie, și apoi într-o scenă de teatru („*Vrei să jucăm ș-o dramă? Îți dau un rol în ea...*"):

Un părete din fund își ridică zăpada sa înflorită cu roze de jăratic și se văzu o scenă a cărei culise reprezentau arbori și tufișe de-o tânără și mustoasă verdeață, iar fondalul reprezintă un deal îmbrăcat în pădure de mesteacăn, un râu curgea alene prin salcii plângătoare și în vârful dealului se-nălța un castel vechi acoperit cu fier a cărui muri colțuroși erau înseninați de lună... Pe scena ce reprezenta grădina acelui castel, cu straturi nalte de flori, cu boschete tainice și cu șiruri de trandafiri, ieși Cezara într-un domino negru a cărui glugă era lăsată pe spate...

Demonul își prezintă recitalul, apoi, după ce „*cortina căzu*“ și Angelo intră în scenă, iubirea dintre ei se dezvăluie în fața publicului, teatrul, piesa în care ei joacă, fiind ca o vrajă care îi face să-și trădeze și exteriorizeze sentimentele. Desigur, „*publicul aștepta*“, nu știa dacă ceea ce vedea era aievea sau o patetică înscenare. Ca să mascheze aventura, Angelo, după ce se „*desfăcu cu putere*“ din îmbrățișarea Cezarei, apelează tot la mijloace teatrale: „*începu să improvizeze*“, improvizația constituind esența teatrului. Abia în cabină, într-o dezlănțuire pătimașă, ea își revelă natura: era „*demonul amorului*“, iar îmbrăcată în hainele lui, „*era un pagiu frumos și melancolic, un Hamlet-femeie...*“

Teatrul ca pretext pentru dezvăluirea adevăratelor sentimente, Eminescu îl folosește și în alte locuri, precum în **Din surâsul său un surâs sunt**, o subsecvență a romanului **Geniu pustiu**, ca în această relatare a lui Toma Nour:

Altădată am văzut-o în teatru. Trist ca o tragedie veche, eu stam în parter, răzimat de stal, ea, asemenea unui vis sânt, ședea în lojă or privea la actorii ce vorbeau pe scenă. Adesea mă pierdeam în vederea ei, adesea cuvintele de amor zisă pe scenă făceau să se-ntâlnească ochii mei cu turburea și totuși dulcea ei privire, atunci ea-și pleca ochii și începea a număra foile evantaiului ei, pe când o lacrimă de argint, stea din altă lume, fugea încet și tremurând de-a lungul palidei sale fețe.

În astfel de episoade ale prozei sale, Eminescu a imaginat un „*teatru întreg*“, preluând motivul shakespearian al „înscenării“ din **Hamlet** (Actul

III, scena II) şi dezvoltându-l în limbaj propriu, inconfundabil, conform acestei meditaţii a bătrânului din povestirea **Archaeus**:

Cum va fi arătând capul unui om care are-o operă ori o dramă-n el, cu oamenii ei interesanţi, cu lumina de lampe, cu pânzele zugrăvite, cu totului tot în capul lui... Un teatru întreg în care sufletul lui ghemuit într-un colţ al sălei, e singurul spectator.

Deci, lumea se reflectă în capul acestui om eminescian ca un *teatru întreg*, teatrul însuşi fiind o întreagă lume, fiind Archaeus, pentru că Eminescu, înainte de a vedea în teatru un spectacol, *„o scenă plină de bufoni*", el vedea viaţa, *viaţa înmiită*, cum vom arăta când vom vorbi despre transestetica sa teatrală. Aşa se explică de ce Eminescu iubea atât de mult teatrul. Îl iubea fiindcă prin el *„tot ce voia vedea*". În acest sens, teatrul este sinonim cu arta, cu imaginaţia creatoare, cu spectacolul audio-vizual, în fine, cu gândirea. În orice demonstraţie literară a gândirii sale, Eminescu ia teatrul ca argument suprem, putând face reprezentabilă orice idee, oricât de abstractă. Iată, bunăoară, cum îi explică bătrânul din **Archaeus** tânărului său discipol, aprionismul kantian:

Închipuieşte-ţi un manuscript vechi, cu filele unse, într-un colţ de sertar... o comedie, de exemplu. Directorul de teatru, în încurcătură, dă de el, citeşte... citeşte... pocneşte din degete... «Da ştii că asta-i bună!»... Şi iată că te pomeneşti deodată pe scenă c-o icoană vie a vieţii... publicul râde, actorii se strâmbă şi toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ţi vine-a zice că ori publicul şi teatrul sunt depărtaţi cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul, lucrurile ţi se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viaţa lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, şi ar fi foarte firesc asta... Unde este spaţiul?...

De obicei, ideile lui Eminescu, oricât de „melancolice", sunt reprezentabile numai în măsura în care se însoţesc cu umorul, fie el macabru, ca în ultima sa proză **Moartea lui Ioan Vestimie**, fie ca în finalul lui **Archaeus**:

Când văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul ista-n lume?,

fie ca în această observație din **Aur, mărire și amor** cu privire la „*limbuția răutăcioasă asupra tuturor întâmplărilor*" din înalta societate a Iașilor anului 1840:

Ș-aceste lucruri se povesteau în românește, căci sunt lucruri cari nu se pot spune decât în românește. Limbagiul era parte acela al cucoanei Chirița, parte acela al filozofiei lui Gane – dacă cunoaște cineva filosofia lui Gane.

Cât despre întâmplările din povestirea **Părintele Ermolachie Chisăliță**, scrisă în epoca ieșeană și ieșită parcă de sub pana unui Creangă parodic, ea fiind, de altfel, o parodie la adresa comediei lui Slavici **Toane sau Vorba de clacă**, nu putem spune decât, o dată cu autorul ei, că sunt „*un spectacol de invidiat*". Întâmplarea cu prinsul necuratului în biserică, urmată de ideea de a scăpa de el dând foc bisericii, ia deodată turnura unei invocații homerice:

O, *muză! învață-mă să cânt tragicu acestei scene, vedeți-l pe micul Buchilat sărind să ajungă funia de la clopot și trăgându-l tot în rărituri, vedeți pe boarul alarmând satul și trezindu-l cu toaca, ca la mănăstire...*

Acest verb, *a vedea*, prezent în orice moment, indică natura marcat vizuală a literaturii lui Eminescu. O vizualizare de tip teatral însă, reprezentabilă, precum acest alai memorabil:

Și cine, o, muză, numește numele acele ilustre a acelora cari, pentru ca să deie foc bisericei, se adunase în țintirim? Înainte merge cu o prăjină viteazul Mitruță Buruiană. Lui îi urmează, cu parii, strașnicii și înțelepții Ftoma lui Culbeci și mărinimosul Toader Zurgălău. Și pe cine mai zărește ochiul meu în strălucitele șiruri? Oare nu-i accela teribilul Dămian Cușmălungă? Și oare cine te întrece în fapte strălucite pe tine, de berbeci adunătorule Curcă?

Şi v-am văzut şi pe voi pe calea mărirei, pre tine, între toţi isteţii mai cu cap Văsălie Cotcodac, şi pe tine, Neagule a lui Şolomon.

După cum, dimpotrivă, în **La curtea cuconului Vasile Creangă**, povestire şi ea în mare parte autobiografică, în care apare copilăria poetului şi acel *„moş Miron prisăcarul, care-i spunea poveşti şi-l ţinea pe genunchi“*, viaţa la ţara e descrisă în caracterul ei intim, ca un film idilic:

Ziua, oamenii fiind la lucru, numai copii se joacă cu colbul drumului, babele de tot bătrâne şed torcând la umbră pe prispă şi moşnegii adunaţi la crâşmă îşi petrec restul vieţii lor bând şi povestind. Abia sara, când satul devine centrul vieţei pământului ce-l înconjură, se începe acea duioasă armonie câmpenească, idilică şi împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede şi aurite pe jumalţul cel adânc şi albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carile vin cu boii osteniţi, scârţâind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fântânelor, cumpenele sună, scrânciobul scârţâie-n vânt, cânii încep a lătra şi prin armonia amestecată s-aude plin şi languros sunetul clopotului, care împle inima cu pace.

Însă acest spectacol audio-vizual cantabil este îndată completat şi cu o referire teatrală:

Este caracteristic pentru gineri că mai toţi samănă cu ai regelui Lear.

În această lume, tragediile sunt mai rare, în schimb *„nu trecea zi fără comedii“*. Dar elementul teatral constant se află în descrieri, inclusiv în savantele portrete, cum este acela al bătrânului din **Archaeus** sau al geamănului său Moş Iosif, din povestirea cu acelaşi nume.

c) Poemul cinematografic

Asemenea descrieri, aflate la tot pasul în proza eminesciană, sunt ca nişte complexe decoruri în mişcare, cu personaje vii în centrul lor, sau sunt un fel de tablouri sonore, imaginea şi sunetul îngemănându-se, fiind mereu prezente într-o cinematografică armonie. Este evident că Eminescu gândea şi scria ca un regizor de teatru, dar întrucât poezia este „*firul conducător*", descrierile sale devin mult mai sublimate, mijloacele sunt mult evoluate, conlucrând la crearea unui spectacol sintetic, de aceea vorbim de filmicitatea scrierilor sale, de aceea putem spune, fără teama de a greşi, că ele prevăd *poemul cinematografic.*

La această concluzie ne duce, de altfel, şi infraestetica muncii sale, modul său propriu de plăsmuire, pe care l-am analizat. Mecanismul acestei geneze a creaţiei este descris de Eminescu şi într-un început de povestire, care aminteşte de acel „prolog fix" al transei, ce precede actul creator propriu-zis:

Când eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere. Îmblam adesea ziua pe uliţi, stând numai pe ici, pe colo ba câte-un anticar şi răscolindu-i vechiturile; luam din cărţile lui tot ce-mi părea mai bizar şi mai fantastic şi, venind apoi acasă, citeam şi transcriam într-un caiet numit fragmentarium toate pasagele câte-mi plăceau.

Noaptea, în linişte, bând cafele şi fumând întruna, „*citeam şi traduceam spre propria mea plăcere*" texte „*bizare şi fantastice*". „*Apoi, deodată, parecă mi se lumina visele*". Şi aşa „*parecă*" ne trezim în magica lume din **Anul trecut la Marienbad**, filmul lui Resnais:

Intram în labirintele acelor curioase poveşti ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întâmplare pe alta. Atuncea stingeam lumânarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni şi scriam iute prin întuneric în fragmentarium tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte. Starea fiind declanşată, *gândire cu gândire se-nşiră şi văd că aceste fragmente ciudate şi rupte din toate părţile sunt o istorie frumoasă, deşi cam ciudată. Iată c-o scriu.*

Nu mai urmează însă nici o istorie frumoasă și ciudată. Și parcă nici nu simțim nevoia să mai urmeze. *„Iată c-o scriu"*, e suficient. Pentru că ne-o imaginăm. E ca și cum am fi văzut-o. Sau auzit-o. Pare a fi un fel de **Câinele andaluz** sonor sau o **Istorie miniaturală** (un perfect scenariu pentru un *poem cinematografic*). Oricum, știm ce ne-așteaptă, fiindcă Eminescu ne-a dat din belșug numeroase asemenea probe de speranță. Probe de viață, ca în această **Istorie miniaturală,** o capodoperă panteistă, un elogiu al materiei devenite prin artă organism viu, ca *„viața unui fir de colb, a unui miros de floare"* sau ca *„istoria unei lacrime"*, spre hazul lui Pepelea, care este mereu prezent, fie că autorul îl *„cheamă"*, fie că nu. Ubicuitatea și eternitatea lui Pepelea (*„un pepelea a fost tată-său, un pepelea străbunu-său, e același Pepelea care nainte cu-o mie de ani făcea glose asupra unei strachine de linte"*), care, prin Eminescu, trăiește a doua eternitate, constituie chiar simbolul unei arte gândite de pe temelii teatrale, căci Pepelea este pentru Eminescu ceea ce erau Arlechino pentru *commedia dell'arte* și Nebunul pentru Shakespeare.

f) Teatrul politic

Gândind, așadar, ca un Actor aflat în mijlocul teatrului lumii, vizualizându-și și muzicalizându-și orice idee, Eminescu a făcut din literatura sa un întreg *spectacol de natură cinematografică*, iar uneori chiar din publicistică, așa cum vom arăta în continuare, dat fiind că urmele experienței sale teatrale se află din belșug în ea, creând premizele teoretice, cel puțin, ale unui *teatru politic* sui-generis.

Pentru că mai trebuie arătat aici, înainte de a încheia, că Eminescu a scris teatru politic nu numai sub forma teatrului istoric, a poeziei pamfletare, cum e **Scrisoarea III**, sau a parodiilor, ca în **Infamia, cruzimea și desperarea**, ci și sub forma spectacolului gazetăresc, incisiv, polemic, pe teme de un interes vital pentru destinul națiunii, dovadă chiar forma unor cronici ritmate, precum **Bismarqueuri de falsă marcă**:

Bismarqueuri de falsă marcă,
Mie-mi pare cum că, parcă
De iubirea mem[?]ărimei
Nici un rău nu vă înțarcă.

În zădar Alsasul, Posen,
Cu-a lor stare vă încarcă
Ochii voştri, să pricepeţi
Unde duce-a ţării barcă
Şi ce rău ne proroceşte
A cobirei neagră ţarcă
Voi ne duceţi spre pieire,
Bismarqueuri de falsă marcă.
Escelenţa, bezedeaua
Cu mândrie poartă steaua
Ce cu stimă i-a fost dată
C-a putut a fi licheaua...
Ci în loc de ştreangul care
Se cădea, i-au dat cordeaua
Căci nevasta-i pentru-o târlă
De cătane fu căţeaua;
În zădar cu-a lor mândrie
Tu îngreuni canapeaua,
Crezi că lumea te admiră
Când colinzi în lung şoseaua;
În zădar mai taie mutre
Serioase mascaraua,
Cu blazoane-nchipuite
Ş-a împodobit cupeaua.
Ştim ce-aramă este-ntr-însul
Şi-i cunoaştem noi turaua.
'N-alte ţări e-onoare mare
Decoraţia şi steaua,
Dar ce merite-are dânsul
Escelenţa, bezedeaua?
E o carte măsluită
Toată viaţa lui, licheaua,
Şi noi ştim ce însemnează
De pe pieptu-i tinicheaua.

Transestetica

Pe o filă de manuscris (Ms. 2256, f. 46 v.), Eminescu aşterne cu creionul această autobiografie ironică:

D. Michalis Eminescu, vecinic doctorand în mai multe ştiinţe nefolositoare, criminalist în senzul prost al cuvântului şi în conflict cu judecătorul de instrucţie, fost bibliotecar când a prădat biblioteca, fost revizor la şcoalele de... fete, fost redactor en chef al foii vitelor de pripas şi al altor jurnale necitite colaborator.

Şi probabil că dacă Eminescu n-ar fi publicat în ele, ar fi rămas pentru totdeauna necitite. Aşa este cazul „*foii vitelor de pripas*", respectiv „Curierul de Iaşi", ziar unde Eminescu ajunge în vara anului 1876, după ce este dat afară din postul de revizor şcolar în urma căderii de la putere a guvernului conservator în frunte cu Lascăr Catargiu, şi chiar cazul ziarului „Timpul", care se identifică aproape cu numele lui Eminescu, atât de importantă a fost activitatea lui aici. Din cronicile teatrale pe care le publică în aceste gazete, putem cunoaşte concepţia despre teatru a teoreticianului Eminescu, *transestetica* sa, altfel spus, care este o prelungire implicită a *infraesteticii* creaţiei sale dramatice.

În centrul *poeticii* sale *explicite*, Eminescu pune conceptul *firescului*, un concept atât de modern şi, în acelaşi timp, propriu marii arte dintotdeauna. El apreciază, deci, valoarea unei scrieri dramatice şi a unei interpretări a ei după criteriul firescului, al naturaleţii, al mişcării neforţate, al „*limbii sănătoase*", neafectate, al adecvării talentului la rol, cu un cuvânt, după criteriul *naturii*, idee care corespunde, de altfel, tradiţiei teatrului românesc, specificului naţional, şi, respectiv, viitorului său, model fiind luat Millo. Iată acest punct de vedere în articolul **Teatru de vară**, subintitulat **În contra influenţei franceze asupra teatrului românesc**, apărut la 4 iulie 1876, la rubrica Noutăţi a „Curierului de Iaşi", articol prin care Eminescu îşi începea cariera de critic teatral:

Actorii tineri ai teatrului naţional au rădicat în grădina cafenelei „Chateau aux fleurs" o scenă mică, pe care execută cu

mult succes mici piese într-un act şi canţonete înaintea unui public, adesea foarte numeros. Piesele sunt în genere bine alese. D-nii Manolescu, Ionescu, Arceleanu şi Alexandrescu, au fiecare câte un teren deosebit de comică, pe care câteodată ce-i drept îl părăsesc, dar în genere ei reprezintă roluri cari convin mai bine talentului lor. Aceasta ar trebui s-o urmeze întotdeauna şi atunci teatrul românesc ar sta foarte bine. Constatăm cu plăcere că aceşti tineri, cu totul în antiteză cu vechii rutinari ai teatrului nostru, vorbesc natural, au ceea ce se numeşte l'art de causer, *ceea ce în vremi trecute afară de Millo n-o mai avea nimenea...*

Eminescu vede în această naturaleţe...

...un început de emancipare de nefasta influenţă franceză, cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mişcarea ei pe cataligi, cu vorba afectată şi pronunţia falsă.

Dacă nu gustă şi nu apreciază *„dramele lui Racine şi Corneille şi cum se mai numesc acei iluştri mergători pe cataligi"*, ale căror opere le consideră *„nişte imitaţii slabe şi greşite ale tragediei antice"*, Molière, în schimb, i se pare superior, un autor dramatic autentic, pentru că acesta *„n-a avut alt profesor decât natura şi de aceea e clasic în farsele sale chiar"*.

În încheiere, Eminescu cere să fie *„culese vechile traduceri"* din Moli re, Goldoni şi Kotzebue – în cronica din 20 martie 1877, referitoare la repertoriu, îi va adăuga şi pe Shakespeare, V. Hugo, E. Scribe –, întoarcerea, deci (cum spusese şi în articolul din 1870 **Repertoriul nostru teatral**), la un *„repertoriu cu limbă sănătoasă şi de atât efect"*, care ar putea curăţa scena românească de *„florile exotice şi de senzaţie ale teatrului francez modern"*.

a) Firescul

Concepţia teatrală a lui Eminescu este clasică. *A fi clasic înseamnă a nu avea alt profesor decât natura*. În acest spirit trebuie înţeles şi alcătuit *„repertoriul nostru teatral"*, preocupare de asemenea centrală a lui Eminescu, aflată în strânsă legătură cu viziunea sa asupra

teatrului. Desigur, trebuie să specificăm faptul că a fi în conformitate cu natura nu înseamnă a o imita. Firescul artistic nu copiază natura, viața cotidiană, el este un *firesc de gradul doi*, trecut adică prin spiritul și sensibilitatea creatorului. La el se ajunge prin exagerare estetică, o exagerare însă în marginile adevărului, ale realității, care face recognoscibilă lumea.

Că Eminescu era conștient încă de la început de acest adevăr, se poate vedea chiar de la primele rânduri ale romanului său **Geniu pustiu**:

Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieței. Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cântecul absurd a unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, estrageți din aste poezia ce poate esista în ele și iată romanul.

Prin urmare, proza nu-i oglindă fidelă a vieții, ci poezie extrasă din ea! Prin selecție, prin „estragere poetică", deci, se obține *firescul estetic*. Astfel, există un firesc al artei grecești, un firesc al Renașterii, un firesc al goticului, un firesc al romantismului, un firesc al artei moderne etc. Acest firesc conferă gradul de *autenticitate* al unei opere. El dă, în fond, și acest lucru este esențial, *senzația vieții* și, implicit, bucuria speranței. Acest criteriu al „exagerării estetice" îl avea, probabil, în vedere și Eminescu atunci când considera că *poezia* este sufletul unei piese. Și ce este poezia? Nu „exagerare"? Sau, cum o definește poetul:

Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.

Și ce-i reproșase Eminescu piesei sale **Emmi**? „*Că-i lipsește poezia care e firul conducător*". Același lucru îl spune acum în cronica teatrală din 28 nov. 1876, pe care o face spectacolului după comedia franțuzească **Ecaterina a II-a**: deși bine construită, îi lipsește „*tot ce înfrumusețează și constituie meritul nepieritor al unei piese: caracterizarea energică, farmecul limbei, c-un cuvânt poezia-i lipsește*".

Eminescu pretinde acest lucru unei... comedii. Dar nu este oare Caragiale, în comediile sale, şi un mare poet? Nu trăiesc ele prin farmecul limbii şi caracterizarea energică a personajelor? Nu au ele un *„fond nepătruns de melancolie“* poetică? Sub impresia lecturii **Sufletelor moarte**, Eminescu îi atribuia această însuşire lui Gogol:

Comica lui Gogol e irezistibilă şi unită cu toate acestea cu un fond nepătruns de melancolie, cu un simţământ adânc al patimilor şi durerilor ce mişcă această lume.

După un asemenea criteriu al „poeziei“, al *firescului estetic*, deci, Eminescu aprecia şi un spectacol evreiesc, în cronica din 22 august 1876, considerată actul de naştere al teatrului idiş în ţara noastră şi un document de prim ordin pentru istoria teatrului evreiesc mondial:

Despre piese avem puţine de zis, ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent. Astfel în piesa a doua (**Filozoful amorezat şi hasidul luminat,** n.n.), *actorul ce joacă pe hasid a reprezentat atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede şi măsurată, încrezut, râzând iute şi clipind din ochi, încât trebuie să-i recunoaştem mult talent. În piesa a treia* (**Socrul şi ginerele,** n.n.) *ginerele a fost jucat de un alt actor pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul* uimit. *Socrul e unul din aceia cari vrea să scoată neamul său la lumină, deci a luat ginere pe un fel de studiosus theologiae, om cu totul netrebnic şi uimit de învăţătura talmudistică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Rădicând sprincenele adesea în sus şi făcând creţi pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung şi slab, vorbind şi cântând natural, ne-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos şi netrebnicie.*

În această perioadă, pe imprimate ale prefecturii judeţului Vaslui, Eminescu scria comedia **Gogu tatii** în care înfăţişează şi un evreu, un personaj memorabil, pe nume Leizer Zolzangesind, pe care îl aflăm şi în proiectul **Cenuştocă**. Acest personaj, urmă aparte în proiectele sale dramaturgice, nu este oare un ecou al frecventării Teatrului evreiesc

ieșean, implicit al acestui „*adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie*"? Iată cu câtă „*energie*" *îl* caracterizează Eminescu prin vorbirea sa:

Si mi bată? Ei vei! Si mi bată, iu nu vrai dechit si mi bată... Eu sunt Untertan nimțeschi și chind mă tragi de urechi pi mini, țipi toată Evropă (...) Și știi dimita cine esti stăpân în Tara Moldovii? Crezi că rumun? Rumun bun si are, rumuni bun la prășăli... rumun nu stăpân. Stăpân ist Leizer Zalzangezind. Sau: *Leizer (strigând): Cine strigă? Iu strig? El strigă, strigă că iu strig. Eu vreu numa parale-a miu... Eu nu strig.*

În acest tip de exagerare, așadar, înțelege Eminescu fidelitatea față de adevărul vieții. El, ca spectator, a fost uimit de uimirea cu care interpretul și-a jucat rolul. El, ca spectator, a participat total la iluzia scenică. Dacă actorii plăsmuiau un firesc de gradul întâi, precum în realitate, Eminescu nu ar fi avut o reacție atât de atașantă, de autentică. Dovadă că el vorbește de un joc „*foarte caracteristic*" și de crearea unui „*adevărat prototip*". Obținute cum? „*Vorbind și cântând natural*". Sau reprezentându-l „*atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele*". Fără talentul excepțional al actorilor însă, care rezolvă aparentul paradox, spectatorul Eminescu n-ar fi avut această senzație realistă de viață. Fără „*straiul de purpură și aur*" el n-ar fi văzut „*țărâna cea grea*" în chip atât de veridic, de direct, de viu și autentic.

Firescul poetic, realizat prin forța talentului, este la urma urmei un firesc de tip realist. În acest punct, în această concepție, Eminescu se înfățișează în tot adevărul său natural, în firea sa vitalistă, optimistă și sănătoasă, robustă și realistă, în tot echilibrul său moral și psihic. Din acest punct de vedere, asemănarea cu Shakespeare, cum vom vedea, este izbitoare.

b) Metoda identificării

Cu alte cuvinte, Eminescu apreciază la un spectacol numai ceea ce creează iluzia perfectă a vieții, numai ceea ce se identifică perfect cu viața, numai ceea ce este *aievea*. În cronica din 19 nov. 1876, pe

care i-o consacră spectacolului cu **Două orfeline**, Eminescu explică astfel „*succesul deplin*" al reprezentației:

Actorii, identificându-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect pe care fiziologul îl privește ca o adevărată minune a naturei omenești, dar pe care numai simțământul adevărat, nu afecția, îl poate produce. Este în taina construcției sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simțemintele ce se petrec într-adevăr în unul singur și dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranță că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simțit a fi aievea ceea ce autorul prescria să fie...

Cu o consecvență și rigoare de matematician, specifică întregii sale creații, Eminescu a ajuns cu demonstrația în acest punct când a găsit explicația succesului, prin analiza relației cauză-efect: dacă, într-adevăr, cauza este un *simțământ adevărat*, efectul va fi tot un simțământ adevărat, însă multiplicat. Astfel, adevărul scenic devine un adevăr de viață și invers. Cum? Prin *metoda identificării*. Pe care o practică, deci, și spectatorul. Iată aici o teorie a trăirii, care mai târziu va face școală și va fi cunoscută drept „metoda lui Stanislavski". S-ar fi putut numi „metoda lui Eminescu", dar școala rusă de teatru era prea puternică, poate cea mai puternică din lume, și și-a impus metoda care i-a adus notorietatea. Meritul protocronist al lui Eminescu însă rămâne. De altfel, această metodă o găsim în infraestetica lui Shakespeare, și Eminescu, pe urmele ei, a explicat-o în acel an, 1876, dându-i o pecete proprie, aplicându-i, de fapt, concepția sa a priori despre *principiul identității*, din povestirea **Archaeus**. Condiția succesului, așadar, a succesului autentic, caracteristic marii arte, care nu are nimic a face cu „*tantiemele*" și succesul comercial, ce vine în întâmpinarea unui „*public de duminică*" (criticat aspru în cronicile din 22 nov. și 14 dec. 1876), este *identificarea*, atunci când se poate spune că actorii, deopotrivă cu spectatorii (adevărați, acei „prieteni înțelepți", cum îi numea Oberon) se simt în aceeași comuniune a trăirii, se simt a fi aievea. „*Ceea ce autorul prescria să fie*". Aici Eminescu ne oferă o altă idee prețioasă a transesteticii sale: piesa nu trebuie să fie un pretext, interpretarea e obligatoriu să fie în spiritul și chiar în litera ei, în orice

caz reprezentarea să materializeze fidel gândul autorului, tot ceea ce el a prescris a fi (a deveni) aievea.

Evident, poetica teatrală eminesciană nu poate fi înţeleasă dacă nu corelăm teoria firescului cu teoria sau metoda identificării. Or aceasta este tot una cu a spune că în teatru totul trebuie să plece de la înţelegerea autorului. O demonstraţie în acest sens face Eminescu chiar pe terenul lui... Stanislavski, analizând adică un autor rus, pe Gogol. Cronica din 5 dec. 1876, despre spectacolul **Revizorul general**, marchează în acelaşi timp o dată de pionierat în privinţa caracterizării operei lui N. Gogol la noi:

Gogol e după unii cel mai original, după alţii cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă astfel: el şi-a-nrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc, tipurile sale sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea, precum îi găseşti în târguşoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăceşti. Toate popoarele au asemenea scriitori, deşi nu toţi au compus câte o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petöfy, la români, pentru ţăranul din Moldova Creangă, pentru crişani Slavici, pentru spiritul şi viaţa târgoveţilor întrucâtva Anton Pann. Scrierile unor asemenea sunt greu, adesea cu neputinţă de tradus, de aceea va fi uşor de-a vedea că localizarea piesei de către advocatul din Bucureşti, d. P. Grădişteanu, făcută după o traducere, căci numitul domn nu ştie ruseşte, nu va avea o valoare tocmai însemnată.

Se înţelege, cum că prin caracterizarea de mai sus am voit să arătăm genul scrierei lui Gogol, nu să-l comparăm pe el cu alţi autori de acelaş gen, decât cari cel rus poate fi mai însemnat...

Piesa aceasta este, după cum uşor se putea prevedea, mai mult epică decât dramatică, căci toţi scriitorii populari sunt mai mult epici de la Homer începând şi până la Fritz Reuter. Nu este dar vorba de lupte sufleteşti deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă şi dezleagă autorii franţuji, nu de un plan, care să-ţi ţie interesul încordat până la fine. Ca toţi scriitorii, care nu se silesc să ne spuie ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vânează nicăieri efectul, pentru că el n-a scris pentru tantieme,

nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simţea şi vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulele lui Aristotel, şi după a noastră părere, bine a făcut. Interesul febril pe care ni-l insuflă comediile franţuzeşti moderne, în care planul piesei se-ntemeiază sau pe adulteriu sau pe încercări de adulteriu, făcând din păcatele femeilor şi bărbaţilor piçanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase şi situaţii şi mai lunecoase, toate acestea Gogol nu le cunoaşte. Ai într-o răsadniţă deosebite seminţe, cade o ploaie şi toate răsar în plină lumină, fiecare în felul ei. Ai şi aici o răsadniţă de oraş provincial, în care toţi dormitează în păcatele moştenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... când, iată că apare un revizor şi toate aceste plante s-arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă şi cunoşti că nu-i între ei nici o imitaţie de carton, nici un caracter afectat – sănătatea şi înapoierea omenească s-arată aşa cum sunt, şi râdem de ele...

Natura şi adevărul sunt serioase. Oricât de ridicule ni s-ar părea în costumul lui Momus, mizeria, nimicnicia caracterelor omeneşti şi înjosirea lor pot produce veselie, dar aceasta va fi însoţită de o tristă rezonanţă ca ariile de danţ ale compozitorilor germani. De aceea s-au şi observat că umoriştii cei mai veseli în scrieri, actorii cei mai comici pe scenă sunt între cei patru păreţi ai lor trişti şi ipohondrici. Gogol însuşi, cel mai glumeţ scriitor al ruşilor, a avut în suflet un fond de nepătrunsă melancolie, care au fost în stare să-i nimicească spiritul sub greutatea ei...

c) Viaţa

Acest ultim adevăr, desigur, este valabil şi în cazul lui Eminescu însuşi, căci şi fondul său de nepătrunsă melancolie avea să-i nimicească sufletul, deşi el n-a luat calea habotniciei precum Gogol, care a înlocuit foarte de timpuriu scrisul cu rugăciunea, de parcă acestea ar fi fost incompatibile şi ireconciliabile. Luau valabil, cum o spune chiar el, pentru toate naturile grave şi serioase, adică pentru toate naturile comice. Din această memorabilă cronică însă, o adevărată profesiune de credinţă, reiese, aşadar, cu putere, cu o limpezime de cristal, că singurul criteriu pe care Eminescu îl are în vedere atunci când judecă teatrul, literatura în general, este *viaţa*, cantitatea de viaţă pe care ele o conţin. Aşa cum

speranța este consubstanțială vieții, tot astfel viața este consubstanțială teatrului. Și, implicit, speranța. Iată de ce piesele lui Eminescu, asemenea concepției sale teatrale, sunt cea mai mare dovadă că arta lui – căci experiența dramaturgului și-a pus pecetea, cum am văzut, asupra întregii sale creații – este o artă a speranței.

Căci ce înseamnă teatru? *Firescul vieții* sau *viața firescului*. Cu specificarea că prin firesc trebuie să înțelegem firescul esențelor sau firescul estetic („*nu tot ce-i natural e și frumos*", spunea Eminescu), iar prin viață – antiteza, conform ideii eminesciene că *antitezele sunt viața*. Este vorba, deci, despre concepția clasică, organologică a teatrului, când el este asimilat cu viața. Așa și piesa lui Gogol, **Revizorul**, este comparată de Eminescu cu o „*răsadniță de oraș provincial*", iar personajele cu niște plante vii, veridice, aievea, nefiind nici unul „*o imitație de carton, nici un caracter afectat*". Ele sunt serioase ca natura și adevărul, adică *s-arată așa cum sunt*, rele și înapoiate, de aceea, ca spectatori morali, râdem de ele.

Cu alte cuvinte, *veridicul* trebuie să primeze în artă, în reprezentare, și nu regulile, fie ele și aristotelice. Scena trebuie să înfățișeze deci *viața reală a poporului, oameni aievea, tipuri copiate după natură*. În această opinie, Eminescu se regăsește în Shakespeare. Nu spunea oare „*divinul brit*", prin gura lui Hamlet, că „*tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintr-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor*"!?

d) Spectacolul catoptric

Firescul artei shakespeariene este *măsura*. Hamlet, cerându-i actorului „*să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris*", îl povățuia: „*Nu fi prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe cane-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest: ținând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești*". A nu întrece *măsura lucrurilor firești* este o cerință aristotelică și, poate fără să fi știut, Eminescu s-a conformat ei din instinct artistic, întrucât și pentru el jocul actorului trebuie să fie natural, nu afectat

(*"mişcare pe cataligi"*), iar scopul teatrului este tot de a-i pune lumii oglinda în faţă, de a înfăţişa *oameni alevea*, de a-i arăta aşa cum sunt.

Realismul unei atari concepţii se bazează pe ideea de oglindire. Opera lui Shakespeare e plină de metafora oglinzii. Oamenii sunt nişte oglinzi vii, iar lumea este un teatru catoptric, un mecanism complex care o înfăţişează (oglindeşte) după chipul şi asemănarea ei.

La fel funcţionează şi la Eminescu metafora oglinzii. Ea are iniţial o funcţie realistă, apoi una magică. Regele Tlà *„intră într-o sală a cărei podea era o mică oglindă de aur... sala fără acoperământ... deasupra, cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă cerul cu toate oceanele de stele..."*. Reflectarea este la început univocă şi adesea Eminescu asociază oglinda cu suprafaţa mării: *„oglinda mărei"*. Şi magul din **Memento mori (Egipetul)** priveşte *„pe gânduri în oglinda lui de aur;/ Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun"*. Dar, deodată, când el *„a citit semnul întors"*, o lume se transformă în pustiu, vântul ridică nisipul *„astupând cu dânsu-oraşe, cu gigantice sicriuri"*. Dimpotrivă, când Tlà strigă spre oglindă şi invocă apariţia lui Isis, *„tabla se-nnegri"*, deveni deci asemenea pământului şi deasupra ei se iviră *„chipuri de oameni şi animale"*. Mai mult, când Tlà îi cere demonului să-i arate nu *„chipuri trecătoare"*, ci adevărul, pe tabla neagră se *zugrăvi* (oglindi) însăşi scara naturii, cu mişcarea ei organică:

> *Jos, mineralele în care plante îşi duceau rădăcinile... animalele îşi duceau rădăcinile în plante, omul în animale, mineralele în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale...*

Când Tlà înţelese, *„oglinda se auri... şi cerul se adânci în infinitul ei..."*. Apoi *„regele ieşi şi trânti uşa după sine"*. În clipa aceasta, oglinda îşi dezvălui şi mai exact adevărata identitate spectaculară personificatoare:

> *Oglinda singură se-ncreţi ca suprafaţa unui lac... glasuri se certau în fundul ei ca sfada valurilor... Chicot şi plâns... ţiuit, urlet... suspin şi un glas mare începu să râdă prin tot caosul de glasuri mici...*

Un glas chiar se întrupează, devine vizual: *„un glas îmbla prin sală“*, în timp ce spunea că *„în pieire și renaștere* este *eternitatea...“*. Dar metafora oglinzii capătă o funcție cu adevărat mefistofelică atunci când Tlà se află în ipostaza marchizului Alvarez și *„se luptă cu chipul lui propriu ieșit din oglindă“*. După ce-l ucise, *„umbra din oglindă începu a râde“*, apoi făcu să dispară cadavrul și deveni *„noul marchiz“*.

În acest *spectacol catoptric* însă, spectral, iluzia vieții transpare infinită. Senzația de aievea, de mișcare palpabilă, de *„teatru întreg“* este copleșitoare. La Eminescu, impresia de teatru se obține deseori prin mijloace nerealiste. Dar Shakespeare însuși nu proceda de multe ori la fel? Ce este „duhul“ dacă nu un mijloc teatral cu funcție pe cât de materială, pe atât de spectrală?!

Indiscutabil, funcția realistă a oglinzii este recesivă față de cea magică, pentru că la Shakespeare, ca și la Eminescu mai târziu, teatrul este *viață*, dar nu orice fel de viață, ci viață prin oglindire, *„metaforă a vieții“*, cum definește Eminescu romanul, *viață de gradul doi*, deci, sau, și mai sugestiv, *viață la puterea „n“*, în sensul că arta, mai ales arta *„divinului brit“* nu imită, nu fotocopiază, ci continuă cu maximă intensitate și complexitate viața, natura în general.

În acest sens, arta este, cu expresia bătrânului Arbore din **Mira**, *oglinda speranței*. Hegelian vorbind, dacă Speranța este Ideea, atunci *„arta este dezvăluirea Ideii în materie“*. Același lucru trebuie să-l facă și actorul, să recreeze viața la puterea „n“, să fie o oglindă a speranței. Dar cum? Fără a fi *„mai Irod decât Irod“*, adică, prin *„munca cu el însuși“*, cum avea să zică Stanislavski, să se *identifice* cu personajul. Însuși Hamlet o spune (Actul II, scena 2), după ce Actorul I a recitat o *„tiradă pătimașe“*:

Au nu-i cumplit: acest actor, cu numai
Al minții joc, un vis al suferinței,
Atât s-a întrupat în plăsmuirea-i
Încât frământul i-a pălit obrajii...
Lacrimi în ochi, privire rătăcită,
Glas spart, și ființa-ntreagă pe potriva
Închipuirii?

„Metoda identificării" își are, așadar, în Shakespeare părintele. Am exemplificat-o pe larg atunci când am studiat complexitatea infraesteticii *„divinului brit"*. Dar el este părintele atâtor metode, cum am arătat. E deja un truism să spui că Teatrul este sinonim cu Shakespeare. El a devenit Dramaturgul Total, marele model, suprema tentație pentru toți cei ce vor să pășească în țara speranței sau a vieții la puterea „n". Și Schiller, și Goethe, și pe urmele lor și Eminescu au ambiționat un teatru de proporții shakespeariene pe tărâm național. Cu puțină șansă, Eminescu ar fi putut fi un *Shakespeare al românilor.* Competiția cu marele model – din momentul în care l-a descoperit, căci întâi i-a citit pe Schiller, Goethe, Kotzebue etc., deci pe autorii germani, pentru că Eminescu a trăit la Cernăuți, Viena, Berlin, în mediu germanic –, a lăsat urme prețioase în toată creația sa. Să le „moșim" în ordinea lor firească, pentru a înțelege mai limpede infraestetica și transestetica eminesciană, concepția sa implicită și explicită despre teatru și lume.

SHAKESPEARE
ŞI EMINESCU

O primă urmă infraestetică a legăturii geniale dintre Shakespeare şi Eminescu se găseşte pe pagina celei dintâi versiuni din **Horia** (Ms. 2262, f.4), când tânărul Eminescu plănuia un ciclu de piese inspirate din revoluţiile ardelene (**Răsunet, Horiadele, Iancu, Răzbunarea română**...), pe care intenţiona, probabil, să le scrie ţinând seama de modelele menţionate în continuare: **Ariel, Faust, Don Juan**... Prin urmare, Eminescu era, la 16 ani, familiarizat cu una, cel puţin, din operele lui Shakespeare, respectiv cu **Furtuna**. E sigur însă că el cunoştea de timpuriu mai multe piese, dacă nu chiar opera întreagă a *„celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru*“, cum avea să spună mai târziu. Astfel, o asociere oarecare de idei, într-o însemnare din vremea călătoriei iniţiatice prin Ardeal, când ajunge de la Blaj la Bucureşti, aminteşte de Coriolan:

Urmărirea din partea mea a celei fete de boieri în Cişmigiu – când am venit din Blasiu. Figura – Coriolano!“

Ca sufleur în trupa lui Pascaly îi cunoştea bine nu numai pe autorii pe care-i „sufla“ sau „copia“ – îndeosebi francezi şi germani, cum mărturiseşte chiar Caragiale (*„într-o noapte mă pusese în curentul literaturii germane...*“), dar îl ştia bine şi pe Shakespeare, căci în toamna lui 1868, când începuse să scrie romanul **Geniu pustiu**, evoca *„geniul divinului brit*“ în fraza următoare, pe care o va reproduce întocmai şi în **Sărmanul Dionis**:

Părea că geniul divinului brit Shakespeare espirase asupra pământului un nou înger lunatec, o nouă Ophelia.

Această *„nouă Ophelia“* fiind prototipul fecioarei eminesciene, copila serafică pe care autorul romanului şi apoi Dionis şi-o închipuie şi o aud rugându-se: *„rugăciunea unei vergine“*.

Tot în această perioadă, Eminescu visează să scrie o tragedie de tip clasic **Crucea-n Dacia** sau **Joe şi Crist**, notându-şi ca sursă de inspiraţie pe **Polydecte** al lui Corneille, cât şi mai multe tragedii inspirate din istoria neamului, printre care şi tragedia **Mihai cel Mare**, aici luând ca model pe **Iuliu Cezar**, piesa lui Shakespeare, pe care o indică în apropiere (cf. Ms. 2254, f. 301 v.), în intenţia, probabil, de a conduce intriga şi uciderea mişelească a lui Mihai după ilustrul exemplu antic.

Şi tot acum e perioada febrilă când, în paralel cu proiectele sale, cum ar fi proiectul epopeic **Genaia**, în care îşi propune: *„Să proclam deasupra ruinelor lumii un nou idol: omul“*, citeşte enorm, *„mai mult drame“*, aşa cum scrie un alt biograf al său, Şt. Cacovean, precizând: *„Unele le citise de atâtea ori încât le ştia pe de rost şi-mi declama din ele ceea ce îi plăcea mai tare“*. Pe altele era nevoit să le copieze. Ba chiar să le şi traducă. Integral traduce numai drama într-un act **Histrion** de Guilom Jerwitz. E drama tulburătoare a bătrânului actor Histrion, care trăieşte până la capăt intrarea în neant a gloriei de odinioară, după ce, cu sacrificii, predă ştafeta artei sale propriului fiu. Neîndoielnic că Eminescu le declama prietenilor săi transilvăneni, aflaţi la Bucureşti, din această piesă, al cărei subiect mulţumea spiritul de actor al *„tânărului aventurar“*, cum îl numeşte Caragiale în portretul ce i-l face în **În Nirvana**. Şi, desigur, i-o fi plăcând mult monologul în care bătrânul histrion îşi aseamănă soarta cu cea a regelui Lear, din care declamă:

„Cu plânsul meu ei nu pot nimic să aibă,
Nu-s eu regele însuşi?“
Sărmane Lear, teme-te de înseşi lacrimile tale,
ele vor escita prepusuri, ele se vor esplica rău;
vrei tu să-ţi aperi lacrimile cu coroana,
pe care ai dat-o nu de mult fiicelor tale făţarnice? (declamă iarăşi) „Sunt un rege...“

Dar marele moment al acestei perioade îl constituie cunoaşterea tratatului lui Rötscher **Arta reprezentărei dramatice**, din care începe

să traducă, traducere la care va lucra cu multă încordare și răspundere timp de 3 ani. Cu acest prilej, Eminescu va cunoaște și aprofunda probleme vaste legate de estetica teatrală, de la dramaturgie și până la jocul actorului, de la tehnica pronunției și până la cele mai mici secrete ale artei scenice, opera lui Shakespeare fiind adesea citată de Rötscher. Traducerea acestui faimos op va fi pentru Eminescu un prețios îndreptar pentru toată activitatea sa, adnotările pe marginea textului tradus oglindind marele impact intelectual pe care el l-a avut cu această lucrare.

Astfel, Eminescu își nota un lucru care, pătruns, luminează înțelegerea operei eminesciene în esența sa:

Va să zică nu curățenia or spurietatea materialului unei limbe, ci organismul cel fin al logicei sale – acesta e lucrul principal.

Limba engleză, ca și limba română, excelează prin „*organismul cel fin al logicei sale*", dovadă că meditațiile unui Hamlet, de pildă, nu au fost întrecute în adâncime de nimeni. Asemenea, pentru noi, finețea și bogăția cugetărilor lui Eminescu, turnate în „*curățenia*" formelor artei sale, nu au încă egal și poate nu vor avea vreodată.

Un singur exemplu. Guildenstern era pus de rege să-l descoase pe Hamlet. În scena 2 a Actului III, Hamlet îi dă un flaut și-l roagă insistent să cânte din el. În zadar, Guildenstern nu știe, nu știe nici cum să-l apuce, nu-i destoinic defel. Reamintim răspunsul lui Hamlet:

Și-atuncea iată ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cânt; vrei să arăți că-mi cunoști clapele; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; și această orgă este doldora de cântece și de tonuri alese – totuși n-o poți face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai ușor să cânți din mine decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument voiești, oricât m-ai zgândări tot n-ai să mă poți face să cânt.

Am reluat această replică aici, pentru a observa cât de muzical a prelucrat-o Eminescu:

De vorbiţi mă fac că n-aud,
Nu zic ba şi nu mă laud;
Dănţuiţi precum vă vine,
Nu vă şuier, nici v-aplaud;
Dară nime nu m-a face
Să mă ieu dup-a lui flaut;
E menirea-mi: adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut.

Cunoaşterea tainelor unei arte, ale creaţiei în general, ca şi cunoaşterea sufletului omenesc, presupun un mod de iniţiere asemănător, este ca o călătorie ritualică spre centrul unui labirint, spre inima orgii lui. Este evident că între *organismul cel fin al logicei* unei limbi şi *curăţenia* materialului ei există un raport direct proporţional. Aşa se explică, desigur, faptul că Eminescu era aşa de „zgârcit" cu publicarea lucrărilor sale. Iată ce spunea el în acest sens:

A ieşi în publicitate nu-i glumă. Mai de multe ori îmi pare rău c-am publicat ceea ce am publicat. Este o zicală din bătrâni: gura să aibă trei lacăte: în inimă, în gât şi a treia pe buze; când îţi va scăpa cuvântul din inimă, să nu scape de cealaltă, că dacă ai scăpat o dată vorba din gură, n-o mai prinzi nici cu calul, nici cu ogarul, ba nici cu şoimul. Trebuie să cumpăneşti de-o sută de ori o scriere până o dai publicităţii.

Metafora are o densitate şi o rigoare atât de mare încât în lucrările finisate de Eminescu – şi nu numai în ele – este imposibil să schimbi un cuvânt fără a nu strica expresia întregului sau sensul lui!

Sigur, există şi teoria spontaneităţii, conform căreia scriitorul poate să scrie de-a valma ce-i trece prin cap, fiindcă geniul le aranjează pe toate. Stângăciile, improvizaţiile, imperfecţiunile sunt considerate calităţi în romanele realismului, nemaivorbind de literatura secolului XX marcată de dadaism şi alte isme. Dar autorii clasici nu concepeau aşa ceva, să scrie fără un plan, nemaivorbind de existenţa unui scenariu divin pe care un scriitor adevărat îl urmează. Avea oare această rigoare Shakespeare? Dar ce altceva este „*măsura lucrurilor fireşti*" dacă

nu o regulă de fier a creației?! I s-a reproșat „iregularitatea" operei sale, dar aceasta e numai o impresie, este doar „*părută*", așa cum și viața pare haotică, însă unui „*ochi mai clar i se arată îndată unitatea*" care o guvernează. Dar să-i dăm cuvântul tânărului Eminescu, care, deși abia împlinise 20 de ani, în articolul **Repertoriul nostru teatral**, apărut la 30 ianuarie 1870 în revista „Familia", dovedește o mare maturitate în analiza pe care o face teatrului românesc de atunci, pe care îl cunoștea foarte bine, punându-i în față oglinda „*genialei acvile a Nordului*":

...Cauza căderii cele adânci a dl. Bolintineanu în aceste creațiuni pare a fi împrejurarea cum că a aruncat ochii pe geniala acvilă a Nordului: pe Shakespeare. Într-adevăr, când ai în mână opurile sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, ți se pare că nu e nimica mai ușor decât a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeane; căci ruptura sa e numai părută, și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu puternic. Goethe – un geniu – a declarat cum că un dramaturg, care cetește pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare, e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile ca să imiți după el, căci, după părerea mea, terenul shakespearian, pe care d. Bolintineanu ar fi putut să-l calce mai cu succes, ar fi fost acela al abstracțiunii absolute, cum sunt d.e. **Visul unei nopți de vară, Basmul de iarnă, Ceea ce vreți** *etc.*

Deci, la 1870, Eminescu citise „*toate creațiunile acestui geniu puternic*", indicându-i lui Bolintineanu feeriile shakespeariene, creații ale fanteziei pure, pe care le numește „*abstracțiuni absolute*". Dar Eminescu nu elogiază creația Maestrului său doar prin opoziție cu teatrul artificios și vulnerabil care se scria atunci la noi, ci merge și mai departe, în

adâncimea lucrurilor, încercând să definească esenţa acestei creaţii prin rădăcinile sale, pornind de la *„cântecele poporale“* (Ms. 2257, f. 52):

Flori mirositoare, însă sălbatice ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înţeles a florilor sălbatice ce se strecoară prin pletele bătrânului rege nu sunt metafora vie a creierilor săi, în cari imaginile, florile gândirei s-amestecau sălbatice şi fără înţeles? Şi câtă profunditate în acele gândiri, şi cât miros în acele flori. Astfel sunt florile sălbatece – cântecele poporale. Pe câmpiile lor a cules Shakespeare şi orice poet naţional – pe alte câmpii însă a cules poeţii aceia cari vorbesc de rai şi iad, de îngeri şi demoni, de stelele cerului şi de mărgăritarele din fundul mărei. Shakespeare a vorbit de om cum e. Beţivul său e beţiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic şi fiecare om e muruit din gros cu coloarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede, şi Shakespeare a fost al poporului său, prin escelinţă.

Această însemnare este de o importanţă excepţională. Ca în toate însemnările de jurnal, de laborator, Eminescu se defineşte aici şi pe sine ca poet naţional, delimitându-se de *„poeţii aceia cari vorbesc de rai şi iad, de îngeri şi demoni, de stelele cerului şi de mărgăritarele din fundul mărei“*, delimitându-se, deci, chiar de sine, mai exact, de acea parte a creaţiei sale ruptă de adevăratele rădăcini, de câmpiile florilor poporale!

Totodată, găsim aici, în esenţă, poetica eminesciană, pe care, mai târziu, o regăsim dezvoltată în cronicele sale teatrale: un autor este naţional fiindcă el concepe aşa cum vede, asemenea Poporului, al cărui reprezentant exponenţial este. La această fidelitate faţă de viaţă, nu este posibil să se ajungă decât prin identificarea cu ea. Numai astfel va putea fi oglindită cu acea măsură a lucrurilor fireşti. Arta este o oglindă a speranţei numai dacă atinge acest ideal de a reprezenta lumea întocmai, aievea, cu propriul chip mereu mişcător, vesel sau trist, urât sau frumos, virtuos sau păcătos, dedublat sau simplu. Nu spunea oare Eminescu în poezia „hamletiană“ mai sus citată că menirea sa e adevărul?!

În fine, însemnarea mai conține o urmă prețioasă. De unde o fi scos Eminescu acea imagine extraordinară a regelui Lear, în pletele căruia florile sălbatice, cu care se amestecă, sunt *„metafora vie a creierilor săi"*? Nu se află notată oare aici impresia pe care i-o fi lăsat-o imaginea lui Lear din viziunea spectacolului pe care îl văzuse la Viena?

Și cât de mult a dorit să-l vadă, ne-o spune Stefanelli în **Amintirile** sale: *„Era în 22 sau 23 decembrie a anului 1870 și în teatrul Curții avea să se reprezinte* ***Regele Lear*** *de Shakespeare. Nici Eminescu, nici eu nu avusesem ocazia să vedem acest cap de operă. Ne-am dus amândoi la patru ore d.a. și ne-am așezat lângă ușă și tot nu eram noi cei dintâi, căci alții veniseră înaintea noastră, dar tot puteam spera că vom cuceri un loc bun pe galerie, dacă se succede să rămânem în locul unde ne postasem. Era un ger cumplit atuncea și vântul ne pătrundea până la oase. Înghețasem de frig și tot băteam din picioare ca să ne mai încălzim. Zgribuliți și tremurând am rezistat până aproape de șase ore, dar eu unul nu mai puteam suferi gerul și-i zisei lui Eminescu să lăsăm dracului și pe Lear și pe Shakespeare și să ne ducem acasă. Eminescu n-a vrut să părăsească postul său, iar eu am ieșit din mulțime înnebunit de frig și am ținut tot o fugă până acasă, ca să mă încălzesc. Eminescu a rămas însă, a asistat la reprezentație și a doua zi a râs de mine că am fugit de un loc așa de bun...*

Regele Lear, deci, ca și **Hamlet** îi sunt binecunoscute, căci replici din ele îi vin des sub condei. De multe ori în articolele politice va insera vorba lui Hamlet din scena cu actorii, generalizând-o: *„Ce e Hecuba pentru ei?"*. De asemenea, tot în prelungirea concepției sale despre veridicitatea teatrului, despre firescul interpretării, Eminescu va face într-o cronică, în legătură cu aceste piese, câteva considerații cu privire la felul cum se poate obține un efect teatral natural în cazul cecității și nebuniei:

...Pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniștit. Un orb agitat de spaimă sau de patimi este un spectacol penibil. Tot astfel nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt adevărați înțelepți. Cuprinși de o idee fixă, exprimă în maxime paradoxale adevăruri veșnice, dar aceste idei

paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă c-un fel de agitație, nebunul le spume liniștit, ca un ce cu totul firesc.

Pe o altă filă a aceluiași manuscris (Ms. 2285, f. 377), Eminescu scrie în engleză: „*That ist* (sic) *the question*“, iar pe fila 126 (suntem în perioada berlineză) își notează un proiect de parodie la adresa practicii „localizărilor“, în stilul lui Bottom, meșterul-actor din **Visul unei nopți de vară:**

SHAKESPEARE, RICHARD AL III-LEA
Iese îmbrăcat ca o beșleagă turcească, da cu opinci.
Musteţele cat-a oală.
Scoate luleaua din ciorap.
Este înainte de toate trebuință să traducem clasicii străini.
Să-ncepem dar cu Shakespeare.
Primul cari trebuiește naturalizat.
Bine, cu ce dramă începem?
Cu Richard III.
Bine. Să naționalizăm tipurile. Din rege facem o beșleagă turcească, din regină o virgină și din R. III un iezuit.
Când să fie gata traducerea?
Cine dobitoc întreabă?
În astă sară, se-nțelege.
Cum așa... o tragedie până sara?
Ah! ești prost. Ești tu geniu ca noi? Pepeleo, tu scrii pe beșleagă și pe iezuitul.
Mulți mi-mputară mie că n-am mutră regală
Și că a mea mustață prea caută a oală.

Tot aici, la Berlin, unde studiile sale culminează cu traducerea pe care începuse s-o facă din **Critica rațiunii pure** a lui Kant, Eminescu încheie poemul **Împărat și proletar**, ce trădează aceleași evidente înrâuriri din Shakespeare. Este vorba în special de acea viziune pe care o are Cezarul, copleșit după înfrângerea Comunei, de remușcarea ororilor săvârșite:

Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcând pe vârf de codri, pe-a apelor măriri,

Trecea cu barba albă – pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atârna uscată –
Moșneagul rege Lear.

Și nu acum prinde contur în mintea poetului celebra **Glossă,** în care Eminescu își „împrumută" concepția despre lume de la Shakespeare?! În **Cum vă place** sau **Ceea ce vreți,** cum îl traducea Eminescu exact pe **What You Will,** Shakespeare spune prin gura surghiunitului Duce la vederea nefericitului Orlando:

Ați văzut? Nu suntem singurii nefericiți.
Căci în nemărginitul teatru-al lumii
Se joacă întâmplări mai dureroase
Decât pe scena noastră.

Iar prin ceea ce spume Jaques filosoful sau melancolicul, imaginea lumii ca teatru se completează:

Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rândul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste...

Și iată cum își continuă Eminescu maestrul:

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Și mai departe:

Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Această poezie, care apare abia în 1883, în volumul publicat de Maiorescu, este atinsă, evident, de acel „*fond de nepătrunsă melancolie*“ al lui Eminescu, asemenea unui vers cheie, din poezia Dezgust, pentru înțelegerea viziunii lui teatrale asupra lumii și ființei:

Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască.

Dar și Lear spunea, cu luciditatea omului trecut prin multe:

Noi când ne naștem plângem că intrăm
Pe-această mare scenă de bufoni!

Și tot Divinul Brit înălța, în **Henric al V-lea**, un imn teatrului și „*prietenului înțelept*“, cum îl numea el pe bunul spectator:

O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească!

Fără îndoială că și pentru Eminescu „*teatrul e un regat*“, așa cum și lumea e un „*întreg teatru*“, *așa* cum însăși ideea din capul omului eminescian este o dramă, cu personaje, cu lumini, cu „*pânze zugrăvite*“... Pentru că ideea în sine este o abstracție, numai trecerea ei în dialog, în replică, în materie, cum spunea Hegel („*arta este Ideea în materie*“), o învie, o umanizează, îi dă sufletul vieții, o umple de **Archaeus.** Trecerea ideii în dialog înseamnă însă nu numai trecerea ei

în viață, dar și în speranță, intrarea ei în lume, în dialog cu lumea. Această operație este însă foarte delicată, pentru că riscă să coboare ideea, să o minimalizeze, să transforme „*tainica simțire*" în marfă, în „*cuplete de teatru*" pentru „*spectatorul de duminică*":

Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă
În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,
Când cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă,
Să le scrii cum cere lumea, vro istorie pe apă?

Această lume care cere „*istorii pe apă*" este și pentru Eminescu, fără îndoială, o „*mare scenă de bufoni*". Nu spunea el oare că... „*Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii*", cât și tot felul de... „*Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii,/ Măști cu toate de renume din comedia minciunii?*".

Însă legături shakespeariene puternice găsim la Eminescu în proiectele dramatice propriu-zise, evident, în cele ajunse la o însemnată dezvoltare. Astfel, **Bogdan Dragoș** și **Grue-Sânger** respiră o inconfundabilă atmosferă macbethiană. Aceste tragedii sunt de altfel proiecte gemene, având replici, scene, situații, personaje aproape identice. Pe deasupra, amândouă sunt scrise cu același caracter și cu aceeași cerneală (violet închis și, ulterior, pentru modificări, violet mai deschis). Toate acestea duc la concluzia că este vorba de o gestație comună, petrecută în epoca ieșeană. Deși mai lacunară decât **Bogdan-Dragoș**, **Grue-Sânger** este mai edificatoare, prin amestecul original de motive, istorice și mitologice, pentru spiritul teatrului eminescian.

Spirit care s-a vrut românesc în esență și shakespearian în formă și proporții, confluențe de motive culte și populare, naționale și universale decantându-se sub semnul unei noi originalități. Iar aceste motive culte, universale, mai exact, unele scene și personaje, chiar și conducerea intrigii, amintesc izbitor de teatrul shakespearian. De pildă, Sas și Bogdana din **Bogdan-Dragoș**, și „gemenii" lor, Mihnea și Irina din **Grue-Sânger**, cât și complicitatea dintre ei, aduc aminte de Macbeth și Lady Macbeth și de modul lor de a acționa. După cum scena dintre Dragul și Bogdan, în care tatăl îi transmite fiului coroana, e o scenă pe care am întâlnit-o în **Henric al IV-lea** (Partea a II-a, Actul IV, scena 4).

Apoi personajul care dă titlul piesei **Mira**, din proiectul cu acelaşi nume, a fost conceput după tiparul Ofeliei, din faza lunatecă, dar, asemenea Julietei, ea e adormită cu narcotic şi moartea aparentă a Mirei stârneşte în tânărul Maio o mare durere. Şi tot în **Mira**, Eminescu concepuse, după modelul „teatrului în teatru" din **Hamlet** sau din **Visul unei nopţi de vară**, o *„comedie la curte"*. De asemenea, în **Dicţionarul de rime** întâlnim numele Desdemonei (Ms. 2265. f. 139), după cum un vers dintr-o replică a lui Arbore trimite la **Basmul de iarnă**.

Procedeul îl va folosi din plin în publicistică. Cutărei situaţii politice îi „potriveşte" o replică a lui Hamlet, alteia una a lui Falstaff, cum procedează în următorul pasaj dintr-un articol apărut în „Curierul de Iaşi:

...Toţi promit cu religiozitate publicului că vor face impresia nemuritorului Sir John, admirabilul Sir John Falstaff cum îl descrie Shakespeare divinul, Sir John, care de o mulţime de ani nu ş-a mai văzut genunchii de gros şi gras ce este şi care a câştigat aceste invidiabile dimensiuni numai din cauza sentimentalităţii sale. Ah! Enrichet dragă – strigă Sir John – când eram tânăr, eram atât de subţirel, că m-ai fi putut trece prin inelul unui membru de la primărie – dar ce să le faci grijilor şi necazurilor, ardă-le focul: ele *îmflă pe om*".

Altă dată, vorbind despre soldaţii morţi sau răniţi în Războiul pentru independenţă, îi vine în minte tot ilustrul personaj, respectiv...

...vestitul monolog al lui Sir John Falstaff în care el dă definiţia onorii: Gloria nu se bea, nu se mănâncă, nu se îmbracă; ea nu vindecă oasele sfărâmate de ghiulele, nu cârpeşte mantalele rupte prin care suflă amorţitorul crivăţ, nu-nlocuieşte porumbul crud, pe care l-au mâncat soldaţii noştri, cu pâne caldă, c-un cuvânt, gloria ce-o câştigi e frumos lucru, dar pentru dânsa e bine ca omul să nu rişte nici măcar degetul cel mic...

După cum în articolul **Inegalitatea naturală** din „Timpul", Eminescu dă un citat din **Troilus şi Cresida**, vorbele pe care Shakespeare le pune *„în gura cumintelui Ulis"*:

Dacă planeţii în vălmăşag rău ar rătăci fără regulă, ce grozăvie ar fi! Ce *furtună ar fi pe mare, cum ar tremura pământul, cum ar turba vânturile! Frica, răsturnarea, groaza şi dezlânarea ar rupe la pământ, ar submina, sparge, dezrădăcina din încheieturi concordia şi liniştea dintre state...*

Dar cea mai complexă urmă a eminescienei obsesii shakespeariene, în speţă macbethiene, este legată de ultimul proiect al **Dodecameronului dramatic**, respectiv de tragedia **Alexandru Lăpuşneanu**, creaţie de maturitate a lui Eminescu, dar pe care o plănuise încă din adolescenţă, cum reiese dintr-o însemnare de la 1868 (Ms. 2254, f. 301):

Din Alexandru Lăpuşneanu s-ar putea face un Makbeth românesc cu întrebuinţarea mai ales în ultimul act a novelei lui Negruzzi.

Alte două însemnări datează din timpul lucrului la traducerea cărţii lui Rötscher. Prima (Ms. 2254, f. 389):

Macbeth, Othello, Theseu, Carol Moor. Lear – această mână gigantică a timpilor eroici...

A doua, cuprinde o caracterizare a personajului (Ms. 2254, f. 437 v.):

Fiece vorbire a lui Macbeth e oarecum o catastrofă pe care o trăieşte sufletul său. Mai că nu e o temă mai grea pentru jocul mut decât scena aceasta, pentru că acest joc are să ne arate intuitiv în Macbeth căderea unei naturi din cele mai dotate, prin puterile întunecoase ale egoismului.

Şi totuşi, în realizare, tragedia **Alexandru Lăpuşneanu** nu este atât de impregnată de spiritul macbethian precum **Bogdan-Dragoş** şi **Grue-Singer**. Dimpotrivă, cu toate că s-a vrut a fi un „*Makbeth românesc*“, atmosfera ei stă sub semnul ironiei, al jocului pe faţă, al glumei chiar. Iată cum îşi face intrarea eroul piesei (scena II):

LĂPUŞNEANU
(pentru sine)
De se-ntâmplă-n astă ţară vre o mare fărădelege...
Cine poate fi de vină? Lăpuşneanu se-nţelege!
(Tare, râzând)
Bună vreme, bună vreme... adunaţi ca şi la joc
Vă văd veseli, vă văd bine, vă văd zdraveni la un loc
Sigur aţi vorbit de bine despre mine ca altădată.

BOIER I
Ne-nchinăm măriei-tale cu supunere plecată.

LĂPUŞNEANU
Lăsaţi... Mie-mi place omul ca să fie precum e...
E viclean, viclean rămâie... De mă-ţi întreba de ce?
Vă răspund că-n astă lume pe cât gândul meu socoate
Unul a ştiut ce face... Dumnezeu! are dreptate,
Iară lumea asta largă o umplu cu ce-a putut
De aceea fieşcine fie cum el l-a făcut...
Nu încerce să arate altfel... Eu? rămân ceea ce sunt!
Crud, cum ziceţi voi – nu rege, ci tiran pe-acest pământ...

Acelaşi lucru îl cerea Eminescu, cum am văzut, şi de la teatru, să arate lumea aşa cum este, după chipul şi asemănarea ei, rolul Demiurgului jucându-l, evident, autorul şi apoi interpreţii piesei sale. Diferenţa dintre

Macbeth şi Lăpuşneanu, deci, este foarte mare: Macbeth este un dedublat, un însetat de putere, un bolnav de egoism, un personaj care, ca şi Iago sau Richard al III-lea, nu-şi dă arama pe faţă, ci face un *„dublu mârşav joc“*, fiecare vorbă a lui fiind *„oarecum o catastrofă pe care o trăieşte sufletul său“*, pe când Lăpuşneanu este la lumina zilei, ca şi la întuneric, acelaşi, el este aşa cum pare, viclean şi crud, adică tirania se însoţeşte cu viclenia pe faţă şi chiar este mândru de acest caracter al lui. Alexandru Lăpuşneanu pare mai degrabă scos din *„Comedia cea de obşte“*, din galeria de măşti ale prezentului, pe care Eminescu îl înfiera în **Satirele** sale.

Deşi aparţine *„veacului de aur“*, Lăpuşneanu este o *„mască de renume“* care joacă în *„comedia minciunii“*, nefiind deloc întâmplător că astfel de idei le găsim în **Scrisoarea III.** După cum nu este deloc întâmplător că le găsim şi în publicistica acelei perioade. Astfel, în articolul **Între legendele noastre...**, apărut la 19 martie 1881 în „Timpul“, analizând în termeni a priori legenda *„vieţii fără de moarte şi tinereţii fără îmbătrânire“*, identificând în omul pururea tânăr pe *„geniul neamului românesc, pururea având în minte trecutul întreg“*, aşa cum el însuşi îl avea (acest fapt însemnând pentru el *„iubirea de patrie“*), Eminescu ne dă cheia actualizării istoriei, prin metafora binoclului:

Când ne uităm cu binoclu, ne pane scena foarte aproape, când îl întoarcem ea ne pare foarte departe. Dac-am întoarce binoclul istoric spre anul 1654, la încoronarea lui Constantin Basarab, fiul lui Radu Şerban, am vedea tot piesa de azi, jucată în alte costume...

Pentru Eminescu nu există alt regizor decât vremea; ea este, de fapt, regizorul absolut, unic, al relativităţii, prin care Archaeus sau *„omul pururea tânăr“* revine sau nu în prezent, prin care putem prezentifica sau nu trecutul:

Dar dacă vremea, acest veşnic regisor, a scos din nou piesa din arhivă şi ne-o reprezintă astăzi cu costume schimbate şi cu alţi actori, oare omul pururea tânăr, geniul neamului românesc, a venit asemenea între noi?

Indiscutabil, Shakespeare însuşi actualiza istoria, descoperea în trecut măşti ale prezentului. Acest fel de „adaptare“ se petrecea, de altfel, curent pe scenele teatrelor pe care le frecventa şi Eminescu. Shakespeare chiar, pe care *„ochii sufletului nostru îl văd“* ca întreg, suferea asemenea interpretări. Astfel, la 28 ianuarie 1878, Eminescu publică în „Timpul“ o scurtă cronică dramatică intitulată **Reprezentările Rossi**, unde este vorba de spectacolele date la Teatrul Naţional de vestitul tragedian italian Ernesto Rossi, cu **Othello, Hamlet** şi **Regele**

Lear. Deşi Shakespeare nu mai era Shakespeare, ci un colaj din el, o „actualizare", totuşi jocul marelui actor era compensator:

Cu multe schimbări făcute scrierii asemenea am trebui să fim înţeleşi. Dar mulţămitori precum suntem pentru arta adevărată, renunţăm de mai nainte de a-l vedea pe Shakespeare interpretat ca întreg; aşa îl văd ochii sufletului nostru şi ne declarăm cu asupra de măsură învinşi de jocul puternic al marelui maestru italian.

Se pare că Eminescu s-a aflat de mai multe ori în preajma „*genialului actor*" şi deci în preajma „*divinului brit*", căci iată ce-i scria el la 10 februarie 1878 lui Negruzzi:

Junimii de aici i s-a stricat rostul cu Rossi. Pân-la venirea acestui genial actor, ţineam regulat vinerea şedinţă în cari s-a citit aforizmele lui Schopenhauer, capitole din Bălcescu, o nuvelă a lui Slavici – **Gura satului** *–, o traducere în versuri a lui* **Ruy Blas**, *apoi versurile mele ce vi le trimet, c-un cuvânt Junimea de aici a mers pân-acuma strună. De la venirea lui Rossi serile toate ale săptămânii sunt prinse.*

Sub influenţa aceluiaşi Shakespeare, trăit acum prin Rossi, şi urmărit, desigur, de „*veacul de aur*", de „*Basarabi şi voi Muşatini*" (**Scrisoarea III**), Eminescu plănuieşte un nou ciclu dramatic, însemnându-şi următoarele titluri de compuneri (Ms. 2279, f. 103 v.): **Muşat şi codrul, Muşat în biserică, Muşat la domnie, Muşat în război, Muşat şi cititorul de zodii, Muşat şi vitejiile de pe cale** şi, printre ele, şi un titlu cu rezonanţe shakespeariene **Visele unei nopţi de vară**.

Desigur, rezonanţe shakespeariene întâlnim peste tot în opera lui Eminescu. Aşa, cutare personaj din **Avatarii faraonului Tlà** filosofează mizantropic în faţa unei ţeste goale asemenea lui Timon Atenianul, eroul piesei cu acelaşi nume din care Eminescu a început să traducă în 1879 – gest semnificativ pentru poetica sa teatrală – tocmai prima scenă a Actului I, loc unde Shakespeare îşi exprimă prin personajele Pictorului şi Poetului infraestetica lui, adică propria sa concepţie despre lume şi artă. Parabola „*Fortunei stând pe tron*", a măririi şi decăderii, a marelui tăvălug istoric, pe care o închipuie Poetul, i-a plăcut fără îndoială mult

polemistului de la „Timpul", căci o folosește de câte ori are prilejul pentru a caracteriza societatea românească a tânărului stat *„curat constituțional*", ca în acest text (Ms. 2254, f. 243-244):

...Oricine înțelege că pentru a deveni cineva enamu che enasu *ca Cariagdi, Carada, Giani etc., sufletul unui om bine născut cată să treacă prin peripeții aproape tragice, asemenea lui Timon din Atena, eroul unei drame de Shakespeare. În adevăr pentru ca un om atât de prietenos, primitor, generos cum e Timon în actul I să se prefacă într-un sălbatec misantrop, un pustnic, cum e Timon în actul al IV-lea, sufletul său cată să fi trecut prin o sumă de peripeții ce l-au aruncat dintr-un estrem într-altul, l-au prefăcut din alb în negru, din floare de crin în mătrăgună. Seria acelor peripeții luată la un loc și designată c-o singură vorbă, am numi-o fenomenologia unui suflet bântuit de patimă.*

Dar ceea ce înfățișează Poetul prin mijloacele sale, ar putea-o face și Pictorul cu propriul său meșteșug, *„mai cu tipar decât vorba* ", cum traduce Eminescu. După cum, portretul (*„fizionomia asta mută*") pe care i-l arată Pictorul, Poetul ar putea să-l *„tălmăcească în cuvinte*". Viața nu trebuie *„maimuțită*", zice Pictorul (Zugravul), iar Poetul găsește că *„întrecerea cu natura, care trăiește în văpselele acestea, e mai vie decât viața chiar*". Iată o concepție la care Eminescu însuși subscrie.

Artistul deci nu *„maimuțește*", ci *„dăscălește natura*", cum mai traduce el un gând al Poetului. Imitarea sau fotografierea realității înseamnă cu totul altceva decât ideea cuprinsă în expresia *„să arătăm lumea așa cum e*". Veridicitatea eminesciană nu poate să însemne altceva, în câmpul esteticului, decât tot întrecere cu natura, „viața la puterea n", căci asta înseamnă că ceea ce *„trăiește în văpselele acestea*", sau în cuvintele Poetului, *„e mai viu decât viața chiar*".

Indiscutabil, Eminescu a meditat profund la toate aceste lucruri și este limpede că poetica sa teatrală se află în prelungirea celei shakespeariene. O ultimă dovadă, mărturie copleșitor de sinceră, care arată cât de pătruns a fost Eminescu de învățătura lui Shakespeare, este cunoscuta poezie **Cărțile**, scrisă în epoca ieșeană (cea mai rodnică din activitatea sa creatoare, cum o consideră și Călinescu), pe verso

unui imprimat de pe vremea revizoratului (pe imprimatul respectiv fiind trecute o serie de cărţi recomandate pentru premiile şcolare):

Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu;
Izvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând şi le repet mereu.
Atât de crud eşti tu, ş-atât de moale,
Furtună-i azi şi linu-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăţi în mii de feţe
Şi-nveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe.

De-aş fi trăit când tu trăiai, pe tine
Te-aş fi iubit atât – cât te iubesc?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
– Destul că simt – tot ţie-ţi mulţumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învăţat ca lumea s-o citesc,
Greşind cu tine chiar, iubesc greşala:
S-aduc cu tine mi-este toată fala.

Din cei trei învăţaţi ai săi („*Căci eu am trei izvoară/ Din care toată mintea mi-o culeg*“), primul, căruia îi dedică strofele de mai sus, este, deci, Shakespeare. El reprezintă arta, marea speranţă prin care: „*A lumii visuri eu ca flori le leg*“. Al doilea înţelept, probabil Schopenhauer, despre care este vorba în următoarea strofă, îl ajută să dezlege „*problema morţii lumii*“. Al treilea profesor al său („*un alt maestru, care viu mă ţine*“) este, desigur, Archaeus, principiul vieţii, marea taina pe care n-o spune nimănui. Aşadar, trei elemente, trei principii universale, ultimele două, aflate în relaţie de recesivitate (viaţa şi moartea), punându-l în valoare pe al treilea, care este şi primul (arta, visul). Acesta exprimă speranţa omului întru a fi şi a rămâne, cu credinţa de a dura mai etern, „*mai viu decât viaţa chiar*“.

ADENDDA

Un „Hamlet“ fără speranță?

Oamenii comunică povestind. La baza vieții și a artei stă povestea. Iar Shakespeare știe acest lucru ca nimeni altul. Nu întâmplător la temelia genialei sale creații se află povestea. Tot teatrul său e impregnat de urmele infraestetice ale acestei idei. Hamlet însuși, cu sufletul pe buze, căci moartea nu-l mai lasă („*de-aş avea răgaz... atâtea ce v-aş povesti*“), îl roagă pe Horațio: „*De m-ai păstrat în inimă cândva,/Te leapădă câtva de fericire/ Şi-n lumea asta rea, trăgându-ți suflul,/ Să spui povestea mea*“). Dar cum? *Întocmai.* (“*Ce-am fost şi ce-am voit, să spui întocmai/ Neîmpăcaților*“). Deci este vorba de o poveste *adevărată*. Care ascunde fapte petrecute aievea. Adevărul vieții iese la lumină prin poveste, ca modalitate epică naturală și universală de comunicare artistică. Dar povestea, teatrul sunt sinonime cu viața. Ca ele să existe, ca o poveste să dăinuie, să fie continuată, trebuie viață. Hamlet nu crede în duhuri, în prevestiri, el crede în viață. El știe că murind nu mai poate povesti. Moartea ucide povestea. De aceea, Hamlet speră în viață, adică în Horațio: „*Eu mor; tu însă vei trăi, Horațio*“. Speră că prietenul său, acest „*alt eu însumi*“, îi va continua povestea. Teatrul fiind, într-o și mai precisă definiție, povestea bis a vieții.

Ei bine, în spectacolul cu piesa **Hamlet** de la “Bulandra“, care, în regia lui Alexandru Tocilescu, și după vreo trei ani de repetiții, promitea să fie un eveniment, Horațio este ucis. *Povestea bis*, adică povestea care se derulează în mintea spectatorului în paralel cu ce se întâmplă pe scenă sau pe ecran (expresia a lansat-o D.I.Suchianu în legătură cu filmul), este brutal și odios întreruptă. Rosencrantz și Guildenstern săvârșesc fapta. Mai bine zis, Fortinbras prin ei. Ei, care în istoria povestită de Shakespeare sunt scoși din scenă, Solul I, ce-l însoțește pe

Fortinbras, aducând vestea morții lor. Tocilescu, nemulțumit de viziunea lui Shakespeare, al cărei primat (totuși) este fixat prin textul din 1602, îi învie deci pe Rosencrantz și Guildenstern, le încredințează rolul de „gorile“ ale lui Foratinbras, ucigând astfel *povestea bis*, ideea de artă, ucigând speranța.

E o primă trădare substanțială a gândirii lui Shakespeare. O a doua trădare substanțială decurge de aici.

Ca orice mare creator, Shakespeare speră într-o lume mai bună. O lume a păcii și a vitalității. A belșugului și a veseliei. Acest sens optimist este exprimat fără echivoc în finalurile deschise ale pieselor sale. Este sinteza de la care pleacă un nou început, saltul care visează la „*comoara păcii vremilor ce vin*“. Tragedia este încheiată cu asemenea mesaje puse, aproape fără excepție, în gura tinerilor. A unor tineri luminați ca Edgar, Richmond, Cassio, Malcolm, Alcibiade sau Fortinbras. Ei sunt simbolul vieții care continuă povestea, care speră într-o viață mai luminoasă, într-o pace „*pururi vie*“, într-o lume mai „*cu zile bune și-nsorit belșug*“. Această speranță fiind, indiscutabil, expresia Rațiunii, a Lucidității, a Moralei sănătoase. A unui vizionar realist. Care vede dezvoltarea istoriei în chip antitetic sau în spirală, nu ciclic. Care vede speranța ca pe o parte inseparabilă și necesară a Realității, ca pe ceva consubstanțial ei.

În viziunea finală a lui Tocilescu însă lumea care vine e la fel de odioasă ca cea care a pierit. Ba mai odioasă, mai urâtă. Căci în locul lui Hamlet nu mai pune nimic. Dimpotrivă, ucide povestea bis, speranța comunicării adevărului. Or faptul acesta echivalează cu a ucide speranța într-o lume mai bună. Cu a ucide credința în Rațiune. Rațiune care este acum înlocuită cu spectrul crimei, al ignoranței, al puterii oarbe, reprezentată de un Fortinbras-paiață, care își „uită“ textul. Uciderea lui Horațio, a poveștii bis este prima „măsură“ întru instaurarea haosului, a dictaturii. Soluție regizorală comodă, banală, la îndemână, care preferă închiderea ciclică a istoriei, mișcarea ei pe orizontală și nu pe verticală. Iar pe orizontală lipsește perspectiva. Pădurea nu poate fi văzută din cauza copacilor. Shakespeare vedea, ca un Demiurg, toată lumea, pe când Tocilescu se află doar în Danemarca și nu mai vede nimic. Nu mai speră nimic. Totu-i putred.

De aici decurge o a treia trădare substanțială a gândirii lui Shakespeare: de-naturarea infraesteticii lui, a concepției implicite despre teatru și lume. La Shakespeare, lumea e *ca* un teatru, nu e tocmai teatru, lumea e lume, e prezență, permanență; Hamlet și ceilalți sunt reali, vii, suntem noi, iar teatrul, dacă este și el realitate, este fiindcă e o lume în lume, în *această* lume, este oglinda din interiorul Lumii care încearcă s-o arate întocmai, să-i arate chipul adevărat, așa cum înscenarea morții tatălui lui Hamlet verifică informația Duhului și dezvăluie adevărul, mijlocind astfel demonstrația ideii că, fără faptă, a gândi înseamnă a muri (nu întâmplător, într-o viziune poloneză despre **Hamlet**, cu Olbrychsky în rolul titular, Hamlet era ciung!). Și de aici demonstrația că fără *poveste bis* nu există comunicare, viață, așa cum nimic nu este adevărat dacă nu are o poveste pe care dorim s-o auzim sau repetăm la infinit.

Tocilescu, în schimb, prin „sacrilegiul" pe care îl comite, acela de a inventa doi clowni ce se țin scai după Hamlet (deși Hamlet însuși este Nebunul, Marele Clown, de aceea Shakespeare n-a introdus în piesa lui nici un măscărici, fiind suficient doar craniul lui Yorick!), minimalizează Ideea teatrului shakespearian, o limitează doar la aceea minoră, în fond, de teatru *ca* lume. Lumea lui Hamlet nu mai este o lume cu echivalență directă în realitate, ci una teatrală, închipuită, regizată, clownească, bufă... O clipă nu ieșim din convenție, căci clownii ne amintesc mereu că suntem la teatru, că suntem în convenție, că suntem la Circ. Teatrul lui Shakespeare este însă altceva. Mult mai mult. *Este* Lumea în mișcare complexă, perpetuă, antitetică, *este* Lumea care conține speranța și ne conține și pe noi (într-un fel, fiecare din noi este un Hamlet!), în fine, *este* Lumea în care teatrul („spectacolul") nu e un pretext, este ceva distinct, aparținând ei, având un rol filosofic, educativ, social foarte important. Teatrul lui Shakespeare este Lumea și nu Bâlciul, Umbra ei. Tocilescu ne artă doar Umbra.

În sfârșit, de aici decurge o a patra trădare, care e și cea mai importantă, privitoare nu la Shakespeare și **Hamlet**-ul său, ce rămân intangibili în fond, oricâte „colaborări" scenice ar suferi (vezi și „varianta" Cernescu), ci la „condiția *sine qua non*" a teatrului (inclusiv a Teatrului „Bulandra"), la posibilitatea lui de a fi, condiție despre care vorbește Camil Petrescu în cunoscutul lui articol: **Funcția primordială a**

regizorului în teatru (ca şi în film). Citez: *„Dacă socotim drept preliminară îndatorirea ca regizorul să citească mai întâi piesa şi s-o priceapă, apare ca o necesitate de ordin absolut ca el să lucreze cu actorii, şi în teatru şi în film; căci fără actori, nici teatrul, nici filmul nu sunt posibile"*. Şi mai departe: *„Toţi marii regizori, fără excepţie, au fost creatori de mari actori"*. Cum poţi să ataci un text ca **Hamlet** fără o mare idee şi luând drept pretext o trupă de actori atât de eterogenă valoric?! *„Regizorul este de-a dreptul responsabil de jocul actorilor"*, mai spunea Camil Petrescu şi este de la sine înţeles că *„un text genial are nevoie de interpreţi geniali, mai exact: congeniali"*. Şi încheie: *„Aşadar, când un regizor îţi expune doct* (cum face, de pildă, Tocilescu în programul de sală, n.n.) *rezultatul lecturilor sale, mai mult sau mai puţin fericite, ia-l de nasturele lodenului şi întreabă-l la rece: Dumneata ce actori ai creat... ai format, în sfârşit... ai descoperit?"*.

În acest spectacol nu numai că Tocilescu nu ne-a adus nici o revelaţie din punctul de vedere formulat de Camil Petrescu, fiecare actor vorbind parcă altă limbă, dimpotrivă, ne-a arătat cu câtă uşurinţă a abordat un text de o asemenea dificultate. Căci, chiar dacă şi-ar fi propus să realizeze fie o viziune clasică, fie una modernă, ironică sau comică, să spunem, accentul ar fi trebuit să cadă tot pe munca cu actorii. Aspectul amatoristic, chinuit, al spectacolului, trădat şi de toate celelalte compartimente ale lui, este salvat tot de geniul lui Shakespeare, al cărui text ne oferă satisfacţii depline.

Deşi speram într-un reviriment actoricesc, într-o demonstraţie de virtuozitate interpretativă pe măsura textului shakespearian, din nefericire şi acest spectacol îmi confirmă observaţia, pe care mi-o exprimasem în cu totul alt chip în ziarul **Gong** (apărut cu prilejul „Galei spectacolelor de teatru pentru tineret"), că teatrul nostru e ameninţat, în general, de diletantism, de deprofesionalizare, prin tendinţa de birocratizare a jocului actorului, în primul rând, care apare pe „drumul consacrării", când se uită parcă credinţele şi visele debutului pe scena „Casandrei". (N. B. Observaţia aceasta, făcută atunci, în 1985, avea să se verifice peste ani, în zilele noastre, când foarte mulţi regizori străini, care montează la noi spectacole sau fac filme pe platourile româneşti, se plâng de acest nivel foarte scăzut, neprofesionist, al actorilor români!).

Tinerețea și prospețimea teatrului nu pot fi menținute decât prin bucuria jocului, prin starea de omogenitate a trupei, prin ideea de echipă, când nu este trădată condiția originară, naturală, a teatrului, văzut ca artă totală, așa cum au gândit-o și practicat-o anticii, elisabethanii și *commedia dell'arte* în special, și așa cum au reînviat-o unele trupe moderne (în fruntea cărora se afla nu demult și Teatrul "Bulandra").

Fără să satisfacă această condiție originară, lipsit de spirit de echipă, lipsit deci de bucuria jocului (unde este Tocilescu cel din **Sânziana și Pepelea** sau din **Nevestele vesele din Windsor**?), spectacolul cu **Hamlet** transmite, din punctul de vedere al jocului trupei, o senzație de amatorism, de chin, de oboseală, care, evident, se instalează în starea generală a spectatorului. Marcel Iureș, Florian Pittiș, Ileana Predescu, Ion Besoiu, Gelu Colceag, Ion Lemnaru mi s-au părut că joacă funcționăresc, în silă, plictisiți, lipsiți de motivații interioare, liniari și șterși (între ei și figurație nefiind prea mare diferență!), fiecare descurcându-se pe cont propriu, amintindu-și ce au mai învățat la școală sau de la alți regizori. Și când echipa nu merge, nici actorul născut parcă pentru un anumit rol nu merge. Mă gândesc la Ion Caramitru, care pare suspendat în acest spectacol. Dezavantajat de costum și lipsit de suport regizoral, inteligentul nostru actor bântuie pe scenă în căutarea unui Hamlet care îi scapă, pe care îl susține cu mijloacele talentului său „obișnuit" sau cu care ne-a obișnuit, simțind parcă faptul că este pus în situația să interpreteze un Hamlet fără speranță (ca dovadă că două din dimensiunile sale esențiale: cea de *raisonneur* al Artei, de alter ego teoretic al lui Shakespeare, și cea de Mască, de dedublare a eului său sub chipul lucidității nebunești, al Marelui Clown, i-au fost refuzate și substituite de „ideea" Dan Grigore la pian și respectiv a celor doi bufoni!). Orice actor este dornic să nu se repete, să fie mereu altul. Ion Caramitru în Hamlet nu este o surpriză sau este o surpriză în măsura în care este el însuși. El nu izbutește o creație care să-l facă de „nerecunoscut", așa cum a fost în **Leonce și Lena**, de pildă. O asemenea transformare nu-i posibilă decât prin arta regizorului. Recitalul lui Ion Caramitru este recitalul unui actor cult care s-a străduit să înțeleagă un text genial, să fie cât mai în spiritul modelului său, și pe care ar fi putut să-l interpreteze (eventual, alături de Dan Grigore) într-o altă formă de spectacol, de tip *one-man-show*. Evident, el este

singurul care arată o continuă poftă de joc, care își trăiește marele rol, care se dăruie total, cu adevărat, dar elanul său pare frânt prin golul din jur, pe care îl umple uneori, puțin, doar Valentin Uriţescu şi Mariana Buruiană (aş fi adăugat şi Constantin Florescu dacă surpriza prezenţei sale de la început nu s-ar fi stins treptat, ca să degenereze în final printr-un joc curat funcționăresc, de rutină, acest caz fiind caracteristic pentru spectacolul respectiv, pentru munca regizorului cu actorul!). Preocupat să găsească idei originale cu orice preţ, care să şocheze, şi pe care să le altoiască sensurilor shakespeariene (nimic rău în metoda altoirii, dar să dea şi roade, orice „contribuţie" fiind binevenită dacă convinge), Alexandru Tocilescu, al cărui talent radiant de tip experimentalist se simte în largul său în genuri delectative, ce presupun improvizații, amalgamări de jocuri fanteziste, suite de numere de circ sau show, a scăpat din vedere deci esenţialul.

Fără îndoială, fiind vorba de Shakespeare, de **Hamlet** şi de faptul că o cronică, un punct de vedere vizavi de asemenea valori (ca şi orice cronică adevărată, de fapt) îl reprezintă pe semnatarul ei, este firesc ca o interpretare argumentată să fie favorabilă şi unui spectacol fără nici o coerenţă. De unde şi „capcana" de a-i atribui unui atare spectacol idei pe care nu le are sau au rămas în stadiul de intenţii. În ceea ce mă priveşte, sper că n-am fost în cele scrise aici despre spectacolul de la „Bulandra" atât de „abil", de „subtil", încât să nu mi se înţeleagă clar punctul de vedere. Din care, bineînţeles, nu trebuie să se deducă neapărat că spectacolul nu merită văzut. Dimpotrivă. Şi aceasta pentru că, cu tot aspectul lui amatoricesc, chinuit, trădat şi de celelalte goluri (compartimente), spectacolul este salvat tot de geniul lui Shakespeare, al cărui text, difuzat acum într-o nouă tălmăcire, este oricând o permanentă surpriză şi bucurie.

Un final neinspirat

Tendinţa obişnuită a regizorului modern este aceea de a lua piesele clasice drept *pretext* pentru spectacolul *său*. Este un lucru, la urma urmei, firesc, pentru că mai mult ca în nici un alt domeniu artistic, în regia de teatru a crea înseamnă a actualiza. Opera lui Shakespeare

este cel mai adesea aleasă pentru astfel de experimente. Dar cum actualizează regizorul o piesă clasică? El nu face un film, nici nu scrie un eseu care au șansa de a fi „recunoscute" și peste zeci de ani, ci un spectacol viu, direct, care se adresează unui public concret, aflat de față, care participă aici și acum. Maniera realizării poartă cel mai frecvent pecetea conjuncturalului. Ceea ce se urmărește, deci, înainte de toate, este efectul imediat. Actualizarea sensurilor devine astfel o sarcină obligatorie pentru regie. Evident, acest lucru poate fi realizat fie cu o mare libertate, dar cu subtilitate, fără a trăda spiritul piesei, cum au procedat, de pildă, Efros la „Taganka" cu **Azilul de noapte**, Cătălina Buzoianu la „Bulandra" cu **Uriașii munților**, Cristian Pepino la Teatrul „Țăndărică" cu **Visul unei nopți de vară** sau Silviu Purcărete la Teatrul Mic cu **O scrisoare pierdută**, fie în chip ostentativ, șocant, denaturând textul de pornire, devitalizându-l, ca în **Hamlet**-ul de la „Bulandra" sau **Livada cu vișini** de la „Nottara", fie într-un mod simplist, ilustrativ, într-o înaintare greoaie, chinuită, obosită a povestirii, ducând la banalizarea textului, la menținerea spectacolului în zona periculoasă a indecisului, jocul putând cădea oricând în ridicol, așa cum se întâmplă sau se poate întâmpla cu montarea de la „Nottara" după **Dansul morții** de Strindberg sau cu cea de la Teatrul Giulești după **Regele Lear**, spectacol nu lipsit de interes totuși, dar simptomatic pentru o anumită orientare a regiei noastre, cum vrem să arătăm în continuare.

Arta lui Shakespeare, după cum se știe, se bazează pe principiul poveștii, al basmului, și, ca în orice basm, oricât de încrâncenate i-ar fi întâmplările, totul se termină cu bine, conform principiului vieții, al naturii, guvernate de un sens optimist. Realitatea secolului nostru, cu foarte multe pete întunecate, l-a îndepărtat pe om de cunoașterea acestui principiu elementar al naturii, numit de Eminescu Archaeus sau principiul vieții, de unde apare, adesea, fenomenul de extrapolare a răului parțial asupra întregului. Petele întunecate acoperă întreg soarele. Lucru pe care îl exprimă atât de profund Edmond în monologul său. Prin urmare, când regizorul ia ca pretext o piesă al cărei conținut medieval aduce cu această viziune, el nu face altceva decât să ilustreze o realitate prezentă văzută ca o înfundătură, ca un mecanism scăpat de sub controlul oricărei rațiuni. În acest fel absurdul, ignoranța și inumanul sunt generalizate. Speranța din finalurile tragicelor povești shakespeariene nu mai există,

pentru că în realitate, chipurile, ea nu mai există. Dar să presupunem că întreaga realitate ar fi cumplită, că viaţa nu mai are sens, că ne-am afla într-o lume morbidă, în totală putrefacţie. În artă însă, o astfel de lume, ca în cazul lui Ibsen, de pildă, este de o mare forţă expresivă, are viaţă artistică, are deci sens. Iar sensul, rostul nu aparţin decât de ceea ce este sau mai este încă viu, de ceea ce este purtător sau dătător de speranţă.

În viziunea lui Mircea Marin, în schimb, care a montat în anul 1988 **Regele Lear** la Giuleşti, se ajunge la un final fără nici o speranţă, deci fără nici o morală, final pregătit de imagini ce evocă spectrul războiului modern (vezi obsesivele reflectoare şi sunetele apocaliptice, de infern belic, care pun cu mult în umbră simbolica furtună shakespeariană din actul al III-lea al piesei). Este vorba, aşadar, de momentul final, de ultima mişcare din scenă, indicaţie definitorie probabil pentru materializarea viziunii regizorale, când – într-un cadru al morţii – cei doi principali supravieţuitori, Edgar şi Albany, eroii pozitivi ai piesei, aflaţi de partea binelui, ies din scenă cu săbiile în gardă, privindu-se ca doi virtuali duşmani care, la prima încrucişare de drumuri, se vor ucide unul pe celălalt! Această violenţă împinsă la extrem, sugerând continuarea vrajbei şi chiar distrugerea absolută, nu este nici reală, nici în spiritul vieţii (care nu exclude existenţa morţii), nici în cel al artei, ce dăinuieşte tocmai prin viaţa pe care o conservă, prin binele care echilibrează lucrurile intrate sub vijelia *„răului universal*“, cum spunea Tolstoi.

Astfel se ignoră total sensul piesei lui Shakespeare, respectiv dreptatea pe care o restabileşte Albany, cât şi meditaţia lui Edgar, care încheie tragedia cu aceste semnificative cuvinte:

Bătrânii – au suferit, că te cutremuri;
Noi, tinerii, trăi-vom altă viaţă.

Prin urmare, care e rostul artei? Unul pleonastic? Care să ilustreze adică o situaţie dată? În acest caz, o situaţie fără ieşire, absurdă, de vrajbă interminabilă? Sau să propună o atitudine, o distanţare, fie comică, fie logică, în sens kantian, filosoful german considerând că perfecţiunea estetică are la bază perfecţiunea logică?! Cu alte cuvinte, faţă de presupusa realitate haotică, de zădărnicia, cruzimea sau disperarea lumii, arta trebuie să aibă o coerenţă interioară, după logica frumosului sau

chiar a naturii, să fie o demonstrație întru speranță, să aibă un scop pilduitor, o finalitate morală. Iată rațiunea ei de a fi!

Aceasta ar fi însăși infraestetica operei lui Shakespeare, poetica sa așa cum o găsim în piesele sale istorice în special. Shakespeare infirmă ideea „răului universal", ca și existența sa atotstăpânitoare. În piesa de care ne ocupăm, de pildă, el sugerează chiar că Lear este victima orbirii sale. El nu vede ceea ce văd Kent și Gloucester, nemaivorbind de personajele negative favorizate, care profită de pe urma acestei „nebunii"! Derularea terifiantă a întâmplărilor ce conduc personajele ca un tăvălug nemilos spre condiția lor tragică, spre moarte, este o consecință a acestei cumplite orbiri. Care, de fapt, face parte din ecuația Binelui. Căci Shakespeare ne arată clar că istoria, marele ei mecanism, este făurit de regi, de hotărârile lor, de deciziile puterii, uneori fatale. Piesa este ca o fabulă: iată unde duc hotărârile pripite, hazardate! Astfel, totul ne apare ca demonstrația unui adevăr cu o dublă natură, și fericită, și dureroasă: adevărul că binele, care triumfă, e nevoit să o ia mereu de la capăt. Dar până la un alt început tragic, până la o nouă orbire, până la un nou „somn al rațiunii", are loc întotdeauna un respiro comic, o alternativă veselă, o perioadă de bunăstare și pace, pe care creatorul o umple cu minunatele sale comedii și pe care toți oamenii de normali o doresc cât mai lungă.

Viziunea spectacolului de la Giulești nu se susține deci. Fără speranță, fără o rază de lumină, tragicul însuși devine inexpresiv, este anulat, ca și rațiunea ce guvernează Povestea lumii. Și e păcat că se întâmplă așa întrucât spectacolul nu e lipsit de idei, de anumite virtuți, impunându-se în unele momente atenției printr-un stil sobru, echilibrat, printr-o discreție uneori plină de măreție, reușind mai ales să dea într-o mare măsură unitate unei trupe neomogene, să se susțină pe experiența actorilor ce joacă rolurile principale, în frunte cu Corado Negreanu, interpretul lui Lear.

Zgomotul purificator

Artei, frumuseții estetice, îi asociem de regulă liniștea, armonia, visul, stările empatice raționale, contemplația, sobrietatea sau gravitatea. Chiar

şi când privim arta ca joc suntem înclinaţi să ne gândim la un ritm armonic, secund, nedistonant. Estetica frumosului a coincis adesea cu estetica sublimului. A existat chiar şi o estetică a tăcerii. Cu spectacolul ploieştean după piesa lui Shakespeare **Mult zgomot pentru nimic**, considerat cel mai bun spectacol al anului 1988, regizorul Dragoş Galgoţiu ne propune să meditām la o estetică a zgomotului. Desigur, zgomotul nu este o noutate în artă, în teatru mai ales, prezenţa lui putând fi indicată în multe momente ale sale, de la *commedia dell'arte* la teatrul revoluţiei, începând cu cel al lui Maiakovski, şi până la unele din formele teatrale contemporane, ca *happening*-ul şi teatrul de stradă, sau până la şocantele actualizări curente ale pieselor clasice, nemaivorbind de montările unor texte scrise anume pe această idee, cum ar fi piesa lui Fănuş Neagu **Echipa de zgomote,** pusă în scenă la Teatrul Giuleşti de Alexa Vissarion, unul din regizorii noştri cei mai „zgomotoşi".

Evident, necesitatea introducerii zgomotului în artă vine din nevoia artistului de a *atrage* publicul, de a face gălăgie (de a bate toba, la propriu) în jurul artei lui, iar în secolul XX, leagăn al atâtor „isme", din nevoia mimetică de a fi, pe de o parte, consonant cu o realitate istorică extraordinar de tumultuoasă şi rapidă – suntem în secolul vitezei! –, iar, pe de altă parte, de a trăi „şocul viitorului" prin ruptura de trecut, de arta lui, şi să ne gândim numai la „saltul" pe care l-a făcut în acest sens muzica modernă, începând cu vârsta sa *dodecafonică*, dar mai ales cu vârsta *beatles* – suntem în secolul rockerilor! Indiscutabil, poetica zgomotului este nota cu precădere a practicii estetice a secolului XX! Natura „zgomotoasă" a artei moderne a fost impusă apoi de un spectator grăbit, nevoit să se adapteze la o realitate a decibelilor maximi, trăind într-o lume a revoluţiilor tehnice, unde „bătălia nervilor" a devenit o probă de supravieţuire, de rezistenţă biologică. De unde, în replică, fenomenul „întoarcerii la natură", care corespunde în plan artistic cu moda *retro*.

Nu-i mai puţin adevărat însă că dacă în zilele noastre am ajuns să trăim într-o ambianţă zgomotoasă, la propriu şi la figurat (şi pare un lucru firesc ca omul să-şi conserve fiinţa ameninţată prin evadarea în mijlocul naturii, respectiv prin întoarcerea la o estetică a liniştii), acest fapt se datorează tendinţei istoriei de a-şi accelera pulsul, de a-şi trâmbiţa bătăile inimii sau, altfel spus, se datorează evoluţiei curajoase, chiar sinucigaşe, a omenirii către o civilizaţie galopantă!

Dintotdeauna, deci, viața a cunoscut *permanența zgomotului,* de la asurzitoarea larmă a războiului sau de la bocetele morților la starea de bucurie a păcii, la exuberanța sărbătorilor populare, a datinilor sau a jocurilor tinereții și ale iubirii. Shakespeare însuși își plasează infraestetica sa între zgomotul încrâncenat, tulbure și malefic al istoriei, al luptelor sângeroase pentru putere (piesele istorice), și zgomotul dulce al păcii, al veseliei și al dragostei (comediile). Semnificativ este în acest sens sfârșitul trilogiei richardiene, respectiv al piesei **Henric al VI-lea**, când șirului tragic de crime, uneltiri și masacre îi opune comedia, ca simbol al păcii, ca sens al vieții:

Acum, serbări mărețe să trăim
Și să vedem jucându-se pe scenă
Frumoase comedii – cât mai plăcute.

Sunt cuvintele noului rigă Edward, ce încheie:

Adio, griji! Sunați din trâmbiți! Fie
Domnia-mi legământ de bucurie!...

Trâmbițele și tobele sunt adesea invocate ca instrumente simbolice ale zgomotului, înțeles fie într-un sens, fie în celălalt. În timpul lui Shakespeare, la Globe Theatre, instrumentele de percuție erau nelipsite de pe scenă, ele creau, la vedere, ambianța sonoră a spectacolului. Nu întâmplător toba este o prezență aproape permanentă în spectacolul ploieștean, ce se constituie într-o remarcabilă materializare a acelui *mult zgomot* din titlul piesei lui Shakespeare, de fapt, din realitatea „liniștitului" Ev Mediu (acțiunea petrecându-se la Messina în anul 1282).

Cele două fețe ale zgomotului shakespearian, adică zgomotul războiului și zgomotul păcii, se află și în viziunea montării lui Galgoțiu. Don Pedro, Don John, Claudio, Benedick și însoțitorii lor intră în scenă ca războinici, ca sosiți direct de pe câmpul de luptă, unde, desigur, au făcut „mult zgomot" și continuă să facă „mult zgomot" și acum, dar într-un joc al iubirii de data aceasta, într-o competiție a căsătoriei! Deși se dezechipează de temuta lor îmbrăcăminte despersonalizată, ca înseși vocile înfundate, metalice, ce li se aud de sub teutonicele coifuri – doar

bastardul John, cel ce va fi „răstignit“ într-un final antologic, rămâne sub înfăţişarea spectrală şi diabolică a zgomotului belic –, ei nu renunţă la obiceiurile lor milităreşti. E o hârjoneală permanentă între aceşti tineri bărbaţi dezbrăcaţi până la brâu, cu sângele clocotindu-le în vene, care se încaieră bezmetic, molestându-se unii pe alţii, luptându-se ca nişte animale într-o arenă (scena e plină de paie, ca într-un manej sau ca la circ când are loc o dresură). Această stare ludică ameţitoare, amestec de nevinovăţie, erotism, ţâfnă, teribilism, vorbe deochiate şi vorbe de duh, caracteristică tinerilor când se află în grup, amintind de zeffirellianul **Romeo şi Julieta**, se transmite ca o boală molipsitoare celorlalte personaje ale piesei, întregului „spectacol“. Am pus acest cuvânt în ghilimele pentru că Dragoş Galgoţiu a avut străvezia idee să imagineze un spectacol în spectacol, faptul ca atare fiind indicat printr-o cortină de teatru popular, ca în *commedia dell'arte*. Prin această convenţie, se face distincţia dintre cele două feţe ale zgomotului.

Pe de altă parte, ni se sugerează şi diferenţa dintre zgomotul real şi cel imaginar, artistic. Dacă în realitate zgomotul are un efect constant distrugător, poluant, fiind un continuu pericol pentru fiinţa umană, punându-i în primejdie sănătatea, contribuind la starea ei de anxietate şi incomunicabilitate, dimpotrivă, zgomotul artistic are efect purificator, cathartic, stimulator, provocând o descărcare emoţională de energii. Înainte de toate, pentru că este conceput şi respectiv receptat ca o convenţie artistică, sub forma unui joc gălăgios de copii mari: „*Nu-s oamenii copii*!?“ spune Antonio, fratele lui Leonato, guvernatorul Messinei şi gazda năstruşnicelor întâmplări născătoare, la un moment dat, de mult prea mult zgomot, pe cale de a întrece măsura şi de a da comediei un curs tragic (ca în nici o altă piesă shakespeariană, aici graniţa dintre tragic şi comic este foarte subţire!). Definind natura ludică, copilăroasă, a fiinţei umane, Shakespeare justifică şi natura estetică a zgomotului. Care nu trebuie să iasă din tiparele artei, care se cuvine să aibă măsura antitetică a „nimicului“, a farsei sau a jocului eliberator.

Dragoş Galgoţiu, ajutat de arta lui Vittorio Holtier, care semnează o scenografie întru totul memorabilă, de o contrapunctică bandă sonoră cu rol hilar, ironic, şi nu în ultimul rând de o trupă de actori remarcabili, dăruindu-se până la epuizare, realizează un spectacol de echipă, total, trăind printr-o fantastică vitalitate şi o frenetică bucurie a jocului,

printr-o fantezie comică debordantă, cu acea măsură însă a disimulării în stare a transforma zgomotul în emoție artistică, în delectare superioară, purificatoare.

Viteza amăgirii

Ca și desenul animat, pe care îl concurează cu mijloace de expresie mult mai vii și mai directe, teatrul de păpuși, vechi de când omul a deschis ochii în leagănul copilăriei, spectacol ce se repetă cu fiecare naștere, este azi, în ipostazele lui cele mai avangardiste, o artă a vitezei imaginative, o artă care produce întâmplări și gaguri în lanț, bazându-se în exclusivitate pe ritmul fanteziei creatoare a artistului, aflat mereu cu ideile și travaliul pe accelerația închipuirii, a imaginației, a fantasticului. Trăind prin cei mai fideli și mai pretențioși spectatori ai săi – copiii –, această artă specială a amăgirii adună în ea cuceriri ale tuturor artelor, fiind în fond o artă de interferență a limbajelor.

O demonstrație perfectă, în sensul celor spuse aici, o face Cristian Pepino, unul din cei mai singulari creatori în domeniul artei păpușilor, care, cu o excelentă Trupă de mânuitori, realizează la Teatrul „Țăndărică" un *spectacol de excepție*, o adevărată *sărbătoare* estetică, după **Visul unei nopți de vară** de William Shakespeare, spectacol încununat în anul 1988 și următorii cu numeroase premii naționale și internaționale. Opțiunea lui Cristian Pepino sau a teatrului, al cărui nou și inimos director, Mihaela Tonitza, este teatrolog de profesie, nu este întâmplătoare, piesa însăși fiind, prin virtuțile ei deosebite, o excepție în teatrul shakespearian. Pe de o parte, ea este un model de feerie, o sărbătoare a cuvântului și a jocului, a erosului magic, a fanteziei debordante, descătușante, a geniului care se întrece pe sine, oferind cu generozitate nelimitată varii posibilități reprezentative, în special acelor regizori care fac parte din familia spirituală a lumii lui Puck. Dovadă montările memorabile ale **Visului unei nopți de vară** în viziunea unor Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Peter Brook sau Jiri Trnka, cunoscutul regizor ceh, specializat în filme de animație cu păpuși (ecranizarea sa datând din 1959). Pe de altă parte, piesa oferă cheia *infraesteticii* lui Shakespeare, a artei sale poetice implicite, a concepției sale despre

arta spectacolului, văzută ca un complex de convenţii, de implicări şi distanţări estetice, ce solicită empatia maximă a spectatorului, adresându-se în special minţii, capacităţii asociative a omului, plăcerii lui de a „călători" în alte lumi, în alte regnuri, multiplicându-se şi însufleţindu-se în ele, în toată natura, în fine, plăcerii lui de a trăi în fond la graniţa dintre vis şi realitate, în iluzia iluziei, acolo unde jocul spiritului se află în condiţia sa originară, în apriorismul speranţei nelimitate.

Evident, refacerea acestei stări a copilăriei, în care şi spectatorul adult este obligat să redevină copil, se realizează pe calea iniţierii teatrale, spectaculare. Apelând la formula teatrului în teatru, prin intermediul celor mai vrednici meşteri din Atena, ce pregătesc o piesă pe care s-o joace la „*nunta ducelui şi a ducesei*", Shakespeare prezintă „abc"-ul unei montări în scenă, după principiile improvizării şi ale unor reguli libere, nonconformiste, o adevărată lecţie de teatru modern. Este o lecţie practică privind atât originea teatrului şi crearea iluziei scenice, cât şi natura comunicării, a receptării, a participării spectatorului la bucuria jocului, prin înţelegerea convenţiilor. Alături de Theseu şi ceilalţi „prieteni înţelepţi", spectatorul va învăţa ce este un prolog, ce este o regulă teatrală, ca şi parodia ei, va afla cum trebuie să joace şi să vorbească un actor, un leu-actor, o lună-actor sau un zid-actor, cât de importantă este „*puterea închipuirii*" şi cum ea colaborează la pregătirea acţiunii, la rafinarea plăcerii estetice, la convertirea în real a celor mai năstruşnice năluciri, a supranaturalului însuşi. Şi totul în ritmul celei mai debordante închipuiri.

Iată motive temeinice care justifică montarea de la Teatrul "Ţăndărică", potrivirea dintre Păpuşa-actor şi Spectatorul-copil. Dar să vedem cum se realizează această veritabilă vrajă? În esenţă, tehnica realizării nu diferă de cea a filmului. Există două spectacole funcţionale, care au fost gândite împreună, unul *sonor* şi celălalt *vizual*, unul radiofonic, spectacolul oferit de banda sonoră pe care au fost înregistrate dialogul, muzica şi zgomotele, şi spectacolul reprezentării propriu-zise a piesei, prin mijlocirea păpuşilor mânuite de actorii-păpuşari. Aşadar, marea fantezie a regizorului se vede şi se aude deopotrivă şi la nivelul vocilor, al sunetelor, şi la cel al materializării lor în imagini vizuale. Evident, în efectul vizual, pe care îl slujeşte şi banda sonoră, stă rezistenţa acestui gen de artă, deşi pentru cunoscător spectacolul se percepe ca întreg.

Spectatorul-copil trebuie atras, vrăjit, ținut cu respirația la gură, în stare de transă. Soluția? Viteza reprezentării. Cristian Pepino, autorul total al acestui spectacol, a procedat în consecință, dându-și măsura capacității sale creatoare, „improvizând" miracole și gaguri sonore și vizuale în serie. Contrastul permanent dintre natural și supranatural sau, mai exact, interferența dintre cele trei lumi, lumea lui Oberon, lumea lui Theseu și cea a meșterilor, în frunte cu teribilul Bottom (acești minunați oameni din popor, contemporanii lui Shakespeare, de fapt, introduși în mijlocul acțiunii antice), se realizează pe *calea umorului*. Spectacolul are o densitate de comic extraordinară. Fantezia lui, așadar, este de natură comică.

Arta originală care se naște, de un efect neobișnuit, este rezultatul unei munci de artizan, prin migala extraordinară a amănuntului, dar și de magician, prin profesionalismul cu care sunt mânuite păpușile. Magnificele păpuși, de o varietate copleșitoare, de la forme minuscule la forme gigant, de la înfățișarea grotesc-omenească a lumii lui Bottom la hiperbolizarea Titaniei (în stil botticellian) și a lui Oberon (în stil Salvador Dali), forme pământene, subpământene și cosmice aflate mereu în mișcare, într-un amețitor contrast sau coexistând plastic ca într-un univers-Bosch.

Spectatorul-copil, copil al civilizației vitezei și al prim-planului, amăgit întruna de metafore sonore și de întâmplări vizuale, care se derulează cu o rapiditate disneyană, pătrunde pe nesimțite într-o neasemuită poveste mirifică, reală și imaginară totodată, începe să trăiască în afară de spațiu și timp ca într-un vis atotcuprinzător, atotstăpânitor, ca într-o speranță magică, și ajunge să se identifice atât de mult cu acest fericit univers încât, după ce a ieșit din sala de spectacol, îl ia cu el, poate pentru totdeauna. Marea artă este o amăgire de durată.

Shakespeare cântat la ferăstrău

Când am văzut la „Shakespeare's Globe Theatre" din Londra spectacolul cu piesa **Visul unei nopți de vară**, m-a uimit simplitatea absolută a montării. Scena în aer liber a teatrului elisabethan nu prezenta nici un decor, personajele erau îmbrăcate toate la fel, în costume de un

alb imaculat, iar „ilustrația sonoră" era la vedere, realizată de câțiva muzicieni tineri, aflați în fundul scenei, care se acompaniau la vechi instrumente populare, majoritatea de percuție. Și în spectacolul lui Felix Alexa de la TNB, după aceeași piesă, te impresionează simplitatea viziunii, iar instrumentul la vedere din care se cântă – și nu numai, fiind folosit chiar și ca un simbol erotic! –, este ferăstrăul. Titania își adoarme iubitul, pe Fundulea în chip de măgar, cântându-i la ferăstrău, după ce, uimită, îl descoperise ca pe o făptură aleasă și mult dorită, efect al băuturii miraculoase a lui Puck, descoperire marcată, în banda sonoră, de o cunoscută arie mozartiană, care țâșnește imprevizibil, șocant, vocea fiind pătimaș mimată de Irina Movilă, interpreta Titaniei. Momentul e antologic.

Visul unei nopți de vară este poate piesa cea mai inspirată care s-a scris vreodată, ea conținând, prin piesa din piesă, infraestetica shakespeariană, adică poetica sa implicită, în care se face cea mai vie demonstrație a convenției teatrale. Iar o piesă în care convenția e la vedere, normal că trebuie să fie slujită de mijloace simple, clare, pure. Puritatea limbajului este impusă și de tema ei: dragostea adevărată, eternă, cea care este pusă la încercare de magicul Puck (Marius Manole), aflat în puterea lui Oberon (Marius Bodochi) și de puterea nopții, străjuite de lunateca Hecate, feeria însăși fiind pusă, încă din prologul ei, sub semnul lunii. Deși Felix Alexa se folosește de minime mijloace scenografice – un perete ca un gard mișcător și un mic podium, imaginate de Diana Ruxandra Ion –, limbajul nu este pur, la modul absolut, costumele, în general neutre, diferențiază totuși personajele, mai ales în cazul zânelor, care sunt reprezentate doar de o singură zână (Anemona Niculescu), cât și în cazul cuplului Pyram-Thisbe, exagerat, caragializat puțin, ca, de altfel, întreaga aventură a înscenării, consecință, probabil, a faptului că regizorul i-a solicitat și aici pe aceeași actori din **O noapte furtunoasă**, Silviu Biriș, care o joacă în travesti pe Thisbe, având și reflexe din Rică Venturiano, pe care îl întruchipează în spectacolul de la „Bulandra". Toată această înscenare, în care vioara întâi este Fundulea și ferăstrăul lui, cu timpul e posibil să degenereze dacă se mizează prea mult pe succesul ieftin al tertipurilor imaginate de acest formidabil personaj, jucat cu multă dăruire de Marius Rizea, personaj în jurul căruia Shakespeare a creat poate cea mai frumoasă poetică a teatrului, numind-o chiar „*Visul lui Fundulea*", fiindcă e „*un vis fără fund*"!

Datorită acestei poetici, care impune convenția la vedere, pe care o va prelua și duce la ultimele ei consecințe Brecht și experimentaliștii moderni, Shakespeare a putut să amestece într-un mod atât de desăvârșit realitatea cu visul, ziua cu noaptea, vraja cu trezia. Nu departe de un asemenea efect este și folosirea ferăstrăului, care are o dublă natură, poate să și taie, dar poate să și scoată sunete divine, poate fi folosit și ca instrument de tortură și ca instrument muzical. Ba, la nevoie, poate fi și o găselniță erotică, un fel de passe-partout bun la toate. El este și cheia umorului din spectacol, deși actorii îl au din plin, așa cum dau dovadă și de o mare mobilitate, apelul la trupa tânără a Naționalului făcând din **Visul unei nopți de vară** un spectacol tineresc, plin de vervă, care impresionează și prin performanță fizică. În concluzie, spectacolul lui Felix Alexa e demn de toată lauda, este o demonstrație de maturitate, de profesionalism.

Umorul măcelarului

Pentru Shakespeare, în viziunea lui Heiner Müller din **Anatomie. Titus. Căderea Romei**, istoria este o măcelărie, iar oamenii niște măcelari, măcelar șef fiind însuși Shakespeare, care, cu mult umor – „*umorul măcelarului*“ –, ne demonstrează cum se hăcuiesc oamenii între ei. Și Alexandru Darie în spectacolul cu această piesă de la „Bulandra“, cu o trupă pe măsură și o scenografie formidabilă (Maria Miu), demnă de un Liviu Ciulei, rar văzută în teatrele noastre, ilustrează perfect tot acest mecanism al istoriei, făcând efectiv anatomia lui, pentru că scena se transformă în abator, în arenă de lupte, în arenă de crime, în arenă de gladiatori, dar și în arenă de circ întrucât crimele sunt urmate de nebunie, nebunie care se exteriorizează prin bufonerii („*în pântecele tragediei pândește farsa*“). Spațiul scenic devine o măcelărie politică, cum mai poate fi numită lupta pentru putere într-un imperiu agonizant, unde au loc decapitări, maltratări, tăieri de brațe, ciomăgeli mortale și chiar smulgeri de limbă, personajul principal fiind Sângele, împroșcat peste tot („*mlaștina de sânge a ideilor*“), oamenii ajungând niște arătări însângerate, precum Lavinia (Anca Androne), fiica lui Andronicus (Cornel Scripcaru), hăcuită și violată de doi goți, fii Tamorei (Camelia

Maxim), regina goților, crunta împărătească a Romei, care o transformă într-un spectru uman, într-o arătare apocaliptică. Pentru a o elibera de dureri, însuși tatăl ei o va ucide, după ce îi ucide pe cei doi hăcuitori și organizează un banchet în care îi dă Tamorei să mănânce dintr-o gelatină făcută din cadavrele propriilor ei fii.

Tot ce a făptuit mai odios omenirea se află în această poveste, care nu este doar emanația lui Shakespeare, cel ce a făcut din Roma subiectul mai multor piese (**Coriolanus**, **Iulius Cezar**, **Antoniu și Cleopatra**), îl ajută și saxonul Heiner Raimund Müller (1929 – 1995), unul din cei mai hăituiți (interziși) dramaturgi din fosta RDG, complicând și mai mult mecanismul istoriei, cumplitul ei abator, pentru că intervine în acțiune direct, ca personaj, făcând legături între scene, anunțându-le pe unele, comentându-le pe altele, substituindu-se unui mag, unui nou demiurgos, care are puterea să învie ceea ce ucide Shakespeare, revoltându-se astfel, deci, împotriva Dumnezeului său, așa cum Lucius, fiul lui Andronicus (Daniel Popa), singurul scăpat de mânia Tamorei, se revoltă împotriva Romei, aliindu-se cu dușmanii ei. Roma devine un colosseum apocaliptic, sfârșitul ei fiind anunțat de acest lanț de orori pus la cale atât de dușmani, cât și de romanii din interior, însuși Andronicus, care i-a adus faima prin atâtea victorii, fiind artizanul unui plan ingenios care sfârșește cu o măcelărire generală. Doar râsul său rămâne întreg, așa cum râde un măcelar când spintecă o vită. După decapitarea fiilor săi (pentru a opri crimele, își dă în zadar zălog mâna dreaptă, cu care a câștigat atâtea bătălii) și mai ales după ce o vede măcelărită și pe Lavinia, înnebunește, în felul lui Edgar din **Regele Lear**, și pune la cale, împreună cu fratele său, Marcus, tot acest masacru final. Durerii, sau îi urmează moartea, sau nebunia. Dar sunt mai multe feluri de nebunie. Nebunia lui Andronicus e jucată, e clovnească, nu e diabolică precum aceea a Maurului, care i-a făcut atâta rău și i-a dăruit Romei un urmaș negru, pângărind patul împăratului Saturninus (Romeo Pop), devenit el însuși un clovn și, într-o orgie sardanapalică, precum în **Satyriconul** lui Fellini, îl vedem călărit de Tamora, ca într-un lanț al răsturnărilor („*Împăratul stăpânește iapa, dar Maurul o călărește*"). Fiorosul maur (Claudiu Stănescu), mereu cu sânge pe față, face mai degrabă parte din familia lui Richard al III-lea, cel ce spunea programatic: „*Mi-am pus în gând să fiu un ticălos*", gând pe care îl continuă parcă

Maurul: *„N-am alt chin decât, că nu pot face altele mai rele. Blestemată fie ziua când n-am făcut un rău!“* Nu întâmplător Tamora îl iubește, pentru că îi este pe potrivă, ea fiind identificată cu o iernie, cu însăși Răzbunarea, iar Răzbunarea nu alege, ea este ilogică, ea mătură totul din cale (*„Oare ce se află în noi care preacurvește, minte, fură și ucide?“*). I se opune doar Andronicus, singurul care caută dreptatea; un nebun caută dreptatea în morminte, fiindcă dreptatea a murit, a murit nu numai pe pământ, dar și în cer. Și Andronicus privește adesea spre cer, dar și *„Cerul este plin de sânge/ În curând va ninge“*, cum îi spune el fratelui său, Marcus.

Titus Andronicus, subintitulată *„prea dureroasa tragedie romană“*, comparativ cu celelalte piese shakespeariene inspirate din istoria Romei, respectiv din **Viețile paralele,** opera lui Plutarh, aduce ceva în plus, reflectă cealaltă față a mecanismului istoriei, fața sa ilogică, irațională, resorturile ei primitive, ascunse sub straturile civilizației. Este o frescă a instinctelor umane, dintre care instinctul crimei, al sângelui, se află în prim plan. Deși suntem în faza creștină a Romei, după „edictul de la Milano“ (313) al împăratului Constantin cel Mare, Dumnezeu și credința în El n-au nici o putere asupra diavolului atotstăpânitor, simbolizat de Tamora, Maur și de fiul lor negru, ca o pocitanie, ca un anticrist, deși e înfășat precum pruncul Iisus. Nu știm cum arăta spectacolul lui Peter Brook cu Laurence Olivier în rolul lui Andronicus și cu Vivien Leigh în Lavinia, dar în spectacolul lui Alexandru Darie lumea și-a ieșit din matcă, omenirea e *„cu vinele deschise“* și eroii scormonesc în *„fluviul ei de sânge“*. Nu mai există decât un embrion: moartea. Sacrul a fost ucis, nu au rămas decât ritualurile primitive, războinice, practicate mai ales de fii Tamorei (Marius Capotă, Adrian Ciobanu), care degenerează până la cele mai cumplite violențe, ce duc fie la holocaust, fie la orgii, cum numai în mitologia greacă mai pot fi întâlnite. Se pare însă că Shakespeare, deși nu lui îi este atribuită în întregime această piesă, a suferit o influență senechiană, Seneca fiind primul autor antic care transformă scena de teatru în abator, în special în **Medeea.**

Naratorul (Dan Aștilean), pe rol de *„călăuză a morților“*, e mereu prezent în măcelărie, cu pana muiată în călimara cu sânge, cu opera lui Shakespeare în mână, pe care o „măcelărește“, procedând exact invers decât a făcut Dumnezeul său, precum Faust care ajunge să se revolte

împotriva celui cu care a încheiat pactul. Dar revolta lui Müller sfârşeşte tragic, el, care i-a înviat ca un nou Mesia pe toţi cei hăcuiţi, va cădea mort, mistuit de puterea vrajei pe care a iscat-o intervenţia sa în înseşi *„măruntaiele întâmplărilor“*, cum zice chiar el. Este aici parcă lecţia lui Prospero din **Furtuna**, despre puterea cărţilor, de care Müller n-a vrut să ţină seama. Ba, zice el, *„mi-am pus masca lui Shakespeare“* şi a căutat să ucidă taina, să intre în anatomia ei, să facă disecţia pe viu a mecanismului istoriei şi a personajelor sale (*„textul este cuţitul care eliberează limbile morţilor“*), ceea ce l-a pierdut. Nici nu se putea altfel într-o măcelărie, într-o arenă care mai sugerează şi „zidul morţii“. Cine intră în acest joc, cine vrea mai cu seamă să-i schimbe regulile, nu se poate aştepta la un sfârşit mai bun.

Cum doriţi sau Noaptea de la spartul târgului

Prin montările din ultimii 15 ani, Silviu Purcărete se identifică cu Teatrul Naţional din Craiova şi invers. Aici el a montat unele din cele mai de succes spectacole din România şi din lume. Spectacolele după Shakespeare mai ales, precum **Ubu Rex, cu scene din Macbeth** şi **Titus Andronicus**, sunt memorabile. Şi tot cu un Shakespeare a răsturnat viziunea text-spectacol, atingând un rafinament poetic maxim, pe un scenariu propriu, numindu-l **Cum doriţi** sau **Noaptea de la spartul târgului**, după piesa **A douăsprezecea noapte**. Noutatea montării poate fi dedusă din aceste gânduri ale lui Purcărete: *„Este o piesă despre puterea şi nocivitatea fanteziei, despre partea ei otrăvitoare; despre confuzia sexelor şi a indivizilor, confuzia spaţiului şi a timpului. Este una dintre piesele cele mai speciale ale lui Shakespeare, are scriitura cea mai modernă; într-un fel, s-ar putea vorbi chiar de scriitură post-modernă. Este scrisă dintr-un joc şi e izvorâtă dintr-o adâncă melancolie, dintr-un sentiment al măcinării de sine, al degradării, şi nu dintr-un impuls tandru. Este o piesă ciudată şi foarte tristă. Un sfârşit dulce şi amar, în acelaşi timp. Asta m-a atras“*.

Prima dată m-am întâlnit cu acest spectacol la Sibiu. Dar senzaţionala viziune scenografică a regizorului şi jocul nuanţat al actorilor

Valer Dellakeza, Iulia Lazăr, Mihai Arsene, Valeriu Dogaru, Ion Colan, Ilie Gheorghe, Nicolae Poghirc, Constantin Cicort, Angel Rababoc, Valentin Mihali, Cerasela Iosifescu, Romanița Ionescu, Iosefina Stoia și Ion Butnaru nu au beneficiat de un spațiu pe măsură, spectacolul fiind programat în „sala de sport" a orașului, care a dat un ecou bizar textului, nemaivorbind de poziția incomodă a spectatorului, nevoit să se cațăre pe scările și pasarelele sălii, ca la un meci de baschet cu vedete americane. Un spectacol de atelier, de laborator, de joc filigranat merita o soartă mai bună.

Și cu toate acestea, pecetea inconfundabilă a lui Purcărete s-a impus. El a imaginat un spațiu retro, ca într-o copilărie mic-burgheză sau ca într-un magazin de antichități, un spațiu plin de mobilă veche, de dulapuri cu vitrine ca niște uși sau ferestre de acces, personajele trecând prin ele ca omul invizibil prin ziduri, dulapuri încărcate cu o sumedenie de pitici din ghips, sugerând o lume vetustă, sufocată de bibelouri și kitschuri. Cu acest univers al copilăriei kitschului contrastează mobilierul modern, în special cel de bucătărie, cum ar fi mașina de spălat sau frigiderul, în care și-a făcut culcuș Sir Andrew, ca și aragazul la care Sir Toby, după o noapte de chef, își aduce prietenii și le face ouă ochiuri! De altfel, toate personajele poartă o mască modernă, sunt de „nerecunoscut", precum Malvolio, a cărui soartă e legată de un congelator, sau Sir Toby, excelent jucat de Ilie Gheorghe, un Sir Toby agil și alunecos, sfârșind însă, ca „la spartul târgului", într-o baltă de sânge, în contrast cu funambulescul rol creat de Valentin Teodosiu în spectacolul lui Gelu Colceag de la Teatrul de Comedie. Această cu totul nouă față pe care o capătă jocul actoricesc se datorează relațiilor inedite cu obiectele, cu mobilierul, în care personajele sunt nevoite să intre.

Însă tot acest decor, care intrigă, se reflectă, ca și personajele care se dedublează, în peretele din dreapta al scenei, conceput ca o oglindă magică. Aici au loc, se creează interesante și obsesive efecte optice. Din păcate, rolurile gemenilor, sarea și piperul piesei, sunt jucate neconvingător, palid, așa cum se întâmplă și în spectacolul de la Comedia. Apariția primelor actrițe gemene pe scena românească, poate va da în viitor soluții firești, naturale, celor ce se vor încumeta să monteze această piesă, care derutează chiar din titlu. **Cum doriți** (citește „cum a dorit regizorul", fiindcă el nu ne-a întrebat nici cum dorim, nici cum nu

dorim noi să fie această montare) este un spectacol straniu, plin de poezie şi umor, de nostalgie şi grotesc, o montare fără asemănare, contrastând puternic cu tot ce am văzut până acum după piesele lui Shakespeare, în primul rând cu spectacolul rutinar de la Teatrul de Comedie, mai ales prin atmosfera de magie pe care o creează, prin acea stare specifică artei, aflată la interferenţa dintre material şi imaterial, dintre real şi ireal.

*

A doua oară m-am întâlnit cu acest spectacol la Bucureşti, pe scândura TNB, pe prima şi cea mai mare scenă a ţării, în cadrul Festivalului Naţional de Teatru, ediţia 2004. Silviu Purcărete a lipsit de la prezentarea spectacolului său pe această scenă, dar mai bine că n-a fost, altfel s-ar fi îngrozit. Spectacolul s-a mutat de pe scenă pe băncile instalate pe scenă. Ca şi în ediţia 2003, organizarea a fost la pământ. O adevărată jignire pentru presă, pentru cei care au avut acreditări, dar n-au avut locuri. Ca şi pentru invitaţi, de altfel. A fost jignitor să vezi întreaga elită a teatrului românesc, în frunte cu Liviu Ciulei şi Lucian Pintilie, alături de personalităţi din străinătate, bătându-se să ocupe un loc, striviţi de pişcotari şi de tot felul de nechemaţi. Sinistră imagine, care a murdărit din start unul dintre spectacolele de vârf ale Festivalului. Directorul Teatrului din Craiova, Mircea Cornişteanu, striga cât îl ţineau bojocii să părăsească locurile cei care le-au ocupat samavolnic, spre hazul acestora. Atunci i-a dat afară pe invitaţii de pe margine, care şi-au acceptat soarta şi care voiau să privească spectacolul din picioare. Nimeni n-a înţeles de ce n-a fost programat acest spectacol la sala Icoanei a Teatrului Bulandra, special creată de Liviu Ciulei pentru astfel de spectacole? Sau de ce nu s-au dat două reprezentaţii dacă cererea a fost atât de mare? Mister. Mister organizatoric.

Imagine de Polifem rănit care rima cu imaginile din spectacol, în care, aşa cum am arătat, Sir Toby şi Sir Andrew sunt mereu bătuţi şi plini de sânge, în care Antonio, înfăşat ca o fantomă, este pe post de sperietoare, iar Malvolio atârnă într-un congelator prins cu un cârlig uriaş de podul scenei, fiind invidiat de spectatorii făcuţi arşice, fiindcă sigur el stătea mai comod în acel congelator decât ei. Purcărete l-a pedepsit astfel pentru dispreţul lui superior, şi cred că i-ar fi pedepsit şi pe organizatori, i-ar fi băgat prin tomberoanele teatrului, ca şi pe toţi cei

care privesc de sus pe toată lumea, precum face şi acel Malvolio pe care Tudor Chirilă îl joacă în spectacolul de la Comedia. Tânărul actor, cunoscut mai mult în ipostaza de cântăreţ pop, realizează un Malvolio memorabil, aroganţa şi „superioritatea" personajului fiind dozate cu mare artă, prin economia gestului şi dicţia cu totul specială. Dar dacă la Shakespeare Malvolio va fi „pedepsit", ridiculizat de farsa pe care i-o întind celelalte personaje din „subordinea" lui, pe care el le sfidează, organizatorii dezastrului nu vor fi pedepsiţi niciodată. Dovadă că ei recidivează de la ediţie la ediţie, rămân aceiaşi foşti profitori comunişti, gen Mihai Constantinescu de la Artexim şi Valerian Mareş de la guvern, pe post de maeştrii de ceremonii, avându-l drept model pe Vatel. Purcărete nu ne-a întrebat cum dorim să fim înghiţiţi, fiindcă n-a făcut-o nici Shakespeare, care avea un cult pentru spectator, numit „prietenul înţelept", pe temeiul căruia şi-a înălţat infraestetica şi şi-a construit teatrul însuşi, dar cred că ei nu şi-au închipuit o asemenea mestecătură. Se pare că teatrul de azi şi-a pierdut de tot nostalgia faţă de murăturile de altădată, acele „arme" compensatoare, ce erau proiectate în capul mestecătorilor ce organizează festinul!

*

La o a treia vizionare a spectacolului **Cum doriţi,** programat tot pe scena TNB, la ediţia 2005 a Festivalului naţional de teatru, mi-am spus că este posibil ca Piticii de pe dulapuri să simbolizeze sărbătoarea Crăciunului. Rezolvarea regizorală a ţâşnit din cunoaşterea izvorului acestei piese, după cum rezultă şi din alte gânduri pe care Silviu Purcărete ni le-a transmis: *„În franceză, titlul consacrat al piesei nu este **A douăsprezecea noapte**, ci **Noaptea regilor**, tocmai pentru ca sensul întâmplărilor să se regăsească într-o sărbătoare cunoscută francezilor. La noi, a douăsprezecea noapte de la Crăciun corespunde cu Boboteaza. Pentru englezi, semnificaţia era iarăşi foarte clară. Dar, în limba română, **A douăsprezecea noapte** nu are nici un înţeles. Piesa ar trebui tradusă cu **Noaptea de Sfântul Ion** sau **Noaptea de Bobotează**, dar nici aşa nu i se dă o semnificaţie corectă. Despre ce este vorba? Piesa e o comandă făcută de regina Elisabeta, care obişnuia să încheie, în această a douăsprezecea noapte, ciclul de petreceri începute de Crăciun, cu un spectacol*

special comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare: o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârşitul chefurilor. Aşa că am ezitat între a-i spune ***Noaptea de la sfârşitul chefurilor*** *sau* ***Noaptea de la spartul târgului****. E o canava, o piesă scrisă „în a douăsprezecea noapte", la sfârşitul petrecerilor. Ea degajă acest sentiment de sfârşit, de melancolie, această tristeţe a sfârşitului. Un sfârşit dulce şi amar, în acelaşi timp. Asta m-a atras".*

Radicalitatea lui Zholdak

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu este descoperitorul unui regizor miraculos, care, dacă nu exista, trebuia inventat, şi într-o oarecare măsură teatrul sibian l-a inventat. E vorba de regizorul ucrainian Andryi Zholdak, care a convins trupa sibiană că trebuie să-şi iasă din ţâţâni, să realizeze imposibilul, fiecare să devină „actor universal", concept prin care Zholdak înţelege un cod de reguli, cum ar fi stăpânirea până la extreme a corpului şi psihicului, puterea de a hipnotiza partenerul şi sala, capacitatea de a întruchipa orice personaj, indiferent de vârstă, sex şi naţionalitate. Orice text devine un pretext pentru risc, pentru riscul de a nu-l mai recunoaşte pe autor. Riscul se traduce prin arta de a improviza, pe care Aristotel o punea la originea teatrului.

Idiotul este un model în acest sens. Spectacolul e o demonstraţie de talent şi risc nebun, o dovadă că atunci când atingi limitele căutării, când improvizaţia depăşeşte orice imaginaţie, experimentul se poate transforma în artă. Dostoievski n-a scris/n-a vrut să scrie teatru, dar **Idiotul** de la Sibiu a atins forma desăvârşită a teatrului, adică este perfect ca o ikebana. Experimentul riguros gândit poate oferi surpriza unei opere perfecte, pe care o receptezi cu sufletul la gură. Rezistenţa **Idiotului** stă în deplina armonizare între experiment, mijloacele teatrale moderne, nonconvenţionale, şi limbajul clasic – povestea şi muzica –, perfect asimilat.

*

Ce mai poate urma, te întrebi, după această performanţă, la care ne-am referit pe larg în alt context? Se poate risca mai mult? Se poate, zic într-un glas Andriy Zholdak şi trupa sibiană. În ce fel? Să renunţăm

de tot la tradiție, adică la text, la poveste, la dialog, la muzică. Să înlocuim arta, teatrul, cu tot felul de tehnici sau exerciții liber alese, generatoare de improvizații fără limite! Și mai ales să nu ne mai pese de spectatorul comod, să ne adresăm acelor spectatori care vin să-l vadă nu pe Shakespeare sau Dostoievski (deși firma lor atrage!), ci pe Zholdak, adică un mare semn de întrebare, o experiență personală la limita nebuniei totale, un iureș de mișcări șocante, iraționale, imponderale, cât mai trăsnite, pe care nici gimnaștii, nici acrobații, nici soldații, nici atleții, nici alte teatre din lume nu le-ar putea executa, fiindcă nu ar avea nici o motivație. Dintr-un astfel de raționament s-a născut, probabil, **Othello?!**, cel mai șocant spectacol experimental care s-a creat vreodată (anunțat încă din titlu prin semnele „?!"). Iar actorii sibieni și-au asumat din nou riscul de a îndeplini codul lui Zholdak, pentru că îl înțeleg.

Înțeleg că trebuie să arunce în aer convențiile, că trebuie să facă ceva nemaivăzut, să se angajeze într-o muncă sisifică și donquijotească totodată, care riscă să macine în gol, că trebuie să stăpânească un mecanism extrem de sofisticat. Ei înțeleg că povestea lui Othello – un mulatru iubește o albă, e mâncat de gelozie, datorită unui complot bine ticluit, și o sugrumă –, nu mai e o noutate, nu mai interesează lumea noastră și vor altceva. Înțeleg că nu mai e vorba de Desdemona, nici de batista vrăjită, e vorba de o bucată uriașă de carne devenită personaj principal, de o tonă de hârtie aruncă în scenă, de un cabinet de stomatologie, de sute de farfurii care devin decor fragil, de mai multe Desdemone decât cei doi Rogojin din **Idiotul**, de o furtună și o cortină roșie, după care se află o mare în care Othello tot face baie și în care își îneacă Desdemonele (mai puțin pe cea malefică), de mai multe cutii de scrisori unde se introduc denunțuri peste denunțuri, ca într-o apocaliptică gogoliadă, de niște parașutiști sau militari într-un deșert minat, de un Iago în slip roșu care scoate mereu limba la public, de o recuzită pirotehnică, în care focul e atotstăpânitor (una din Desdemone, interpretată de Anca Florea, își va arde un picior și va juca doar în piciorul teafăr), de tot felul de acrobații și extensii, care de care mai trăsnită. Constantin Chiriac, în Othello, și Virgil Flonda, în Iago, sunt atotprezenți, sunt devastatori, însă nu mai sunt personaje, sunt fenomene ubicuu.

Zholdak le cere actorilor imposibilul, iar ei, ca niște soldați cu sânge rece, îi îndeplinesc toate dorințele. Ei înțeleg că nu mai este vorba de nici

o intrigă, de nici un personaj, de nici un dialog, că textul e înlocuit cu mugete și cotcodăceli, cu o întreagă fermă de animale și păsări, dar și cu sunete de supersonice, cu un întreg arsenal de zgomote. Înțeleg că e vorba de o reinventare a mitului, ca și a mijloacelor de expresie, ba chiar de o parodie la clasicul Othello, care la un moment dat mulge o vacă imaginară, devine un original fermier care se îmbată cu lapte și-i îmbată și pe toți slujitorii lui cu același lichid alb. Înțeleg toate năzbâtiile lui Zholdak, care susține că și-a construit spectacolul după „legile freudiene". Oare de ce, fiindcă a născocit mai multe Desdemone, pe care le-a imaginat ca niște eleve cu fundițe îndrăgostite de un fermier colorat?

Indiferent însă de orice nedumerire, rămâne fapta experimentală ieșită din comun, care te neliniștește, te contrariază. Miracolul în **Othello?!** poate fi definit astfel: Mecanismul complex al spectacolului e ca un ghem cu mai multe fire, care se înfășoară/desfășoară în paralel sau se intersectează fără să se încurce. Cheia? Aceeași tehnică a ritului, a stereotipiei infinite.

Oare ce va urma? Ce risc își va mai asuma trupa sibiană? Nu știm ce părere are Zholdak despre cuvânt, dacă îi dă și altă semnificație în afară de aceea de *corpus*, dar fără cuvânt ne aflăm în precuvânt, în preistoria gândirii, în zona imaginii, a impresiei audio-vizuale, oricum, într-un stadiu uman involuat. Cea mai importantă cucerire a omului nu este spațiul, nici imaginea, nici mișcarea, nici sunetul, ci Cuvântul, puterea lui de abstractizare. O excepțională demonstrație în acest sens, un elogiu adus cuvântului sub forma pictografiei, face Peter Greenaway în filmul **Cartea de căpătâi**. Renunțând la cuvânt, Zholdak renunță la orizont, cade în orbecăială. Fapt care nu se întâmplă în **Idiotul**, în care cuvântul este prezent prin povestea concentrată și prin muzica divină (muzica e un fel de scriere, spunea Enescu). Spectacolul **Othello?!**, în schimb, e o aglomerație de fantoșe, de cartoane decupate, care orbecăiesc, care caută ceva. O lumină, un sens? Nici ele nu știu. Poate o bucată de carne pe rol de batistă vrăjită.

Un „Hamlet" mioritic

Tânăra regizoare Anca Bradu a fost prezentă la Festivalul de la Sibiu, ediţia 2004, cu **Trei surori**, spectacol pe care l-am comentat în alt loc (vezi vol. **Ludic, lubric şi liturgic**, lansat în festival), apoi cu un proiect şi mai ambiţios numit **Hamlet. Intolerabil**, realizat în colaborare româno-ungară-franceză, cu trupele Spleen d'Or/ Teatrul Petöfi Sandor Veszprém/ Association Esperanza Enfants Plan te, scenariul şi adaptarea fiind semnate de ea împreună cu criticul Sebastian-Vald Popa. Dacă Mihai Măniuţiu a realizat o **Electra de Oaş**, lipind tragedia antică de melosul maramureşan, Anca Bradu, sub înrâurirea evidentă a decorului şi costumelor Floricăi Mălureanu, a creat un **Hamlet** carpaticus, un **Hamlet** mioritic, toate personajele fiind îmbrăcate ca oierii noştri carpatini, în cojoace de oaie şi cu peruci asemănătoare, care le-au transformat în nişte oi de basm, ce amintesc de personajele din filmul **Mama** al Elisabetei Bostan.

Decorul spectacolului constă dintr-un simplu ţarc, în care e concentrat tot conflictul piesei lui Shakespeare. Personajele sunt nişte baci care se înfruntă, ca nişte oi grase, cu lână bogată, ţurcană. Ba Rosencrantz şi Guildenstern sunt ridiculizaţi sub formă de berbeci. Un ciobănaş la oi este şi Hamlet la început, ca apoi, când îşi pune în practică răzbunarea, să apară îmbrăcat în lup, un lup care atacă oile aflate în ţarcul stânii. Parafrazând celebra definiţie shakespeariană, autorii acestei montări ne arată că lumea e un ţarc, iar oamenii sunt oi. Chiar şi lupul, până să-şi dea jos masca, până să-şi arate năravul, e îmbrăcat în piele de oaie. Hamlet a devenit însă lupul la stână, ca în baladele mioritice.

E o viziune „intolerabilă" asupra lui Hamlet, pe care Anca Bradu o susţine în aceşti termeni: *„Hamlet este un ins atavic, stihial, măcinat în acţiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său. Legătura dintre cel mort şi cel viu respiră prin porii naturii neîmblânzite. Ei sunt anarhiştii vechi, intolerabili şi intoleranţi, guvernaţi de legea naturalului, a instinctului, a justiţiei cărnii, a memoriei pământului. Ei nu pot admite uitarea, uitarea ce semnifică depăşirea prin timp, prin conştiinţă, prin analiză a vârstei ancestrale, ce iese acum din orizontul de civilizaţie al insului*

modern. Un cod etic, o nouă administrare a energiei locului se pare a fi o trădare a memoriei ce încă sângerează. Hamlet este trimis la studii; de ce refuză? I se propune un compromis care ar garanta echilibrul statului. De ce se întoarce obsesiv la fantoma tatălui? O nouă cultură, a educației luminate, a echilibrului, jignește fantoma grozavă a trecutului dezlănțuit. Între Europa răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate și Occidentul aparent impulsionat de legi ale progresului umanist, încercăm să creăm prin ***Hamlet. Intolerabil*** *o punte de dezbatere a acestor realități mai noi sau mai vechi, a paradoxurilor ce se nasc din apropieri, identități și distanțe*".

Spectacolul, în coregrafia Mălinei Andrei și muzica lui Horvath Karoly, a fost jucat în limba franceză, dar și în maghiară, datorită interpretului principal Máté Gábor, de ce nu și în română întrucât Gertrude și Ofelia au fost interpretate de actrițele române Ioana Crăciunescu și respectiv Adriana Butoi? Ceilalți actori care au purtat cu noblețe blănurile de oaie și perucile țurcane au fost: Olivier Comte, Jean-Marc Herouin, Keresztes Sandor, Nyirko István, Cedric Orain, Codrina Pricopoaia, Vincent Priou, Körösi Csaba, Cesar Meric. O viziune îndrăzneață, potrivită pentru un festival internațional, însă greu de crezut că poate fi acceptată de publicul larg, pentru care Hamlet rămâne un prinț, o figură tragică de ce mai pură esență, un filosof existențialist *avant la lettre*, întruchipare a îndoielii, victimă a destinului nemilos, în nici un caz un lup răzbunător, ca în basmele pentru copii. Dacă Hamlet ar uita, dacă nu ar căuta să-și răzbune tatăl, n-ar mai fi un personaj tragic. El urmează istoria unui blestem. Lumea lui Hamlet nu este păgână, ea aparține acelui Dumnezeu răzbunător de care ne vorbește Biblia. El nu știe ce-i iertarea, mila, el nu este un creștin în sens ortodox și e suficient să amintim scena când amână uciderea lui Claudius, care se ruga, pentru că ar fi o moarte prea ușoară, iar păcatele lui nu pot fi iertate. Hamlet nu este un ins atavic și stihial, dimpotrivă, este un înțelept aflat într-o acută criză a comunicării, căci nu are cu cine dialoga, care e nevoit să trăiască într-o lume strâmbă; el este un Iisus care nu știe să-și tălmăcească pe înțelesul celorlalți pildele și parabolele; el e simbolul celui curat și drept, al unui purist absolut, care s-a născut într-o lume

ostilă, intolerabilă, putredă, bazată pe crimă. Nu Hamlet e lupul, nu el ucide, ci el este ucis, el este cel care răzbună un nedrept omor.

Piesa lui Shakespeare este parabola Eului inadaptabil la o lume a crimei, la o lume în care „ceva“ e putred, „ceva“ care se identifică cu fatalitatea. Hamlet nu poate trăi în catastrofă, conform tezei lui Berdiaev. Dar nici într-o lume a așteptării, a răbdării, a umilinței și a milei. Această românizare forțată a lui Hamlet a diminuat total, până la ridicol, tragedia shakespeariană, transformând-o într-un fel de vodevil mioritic. Mai potrivit parcă cu spectacolul focului de artificii care a încheiat acest maraton teatral, a 11-a ediție a Festivalului sibian.

Macbett

O surpriză mai mult decât plăcută este spectacolul cu piesa **Macbett** de Eugen Ionescu, prezentat de studenții anului IV ai Facultății de teatru și televiziune a Universității „Babes Bolyai“ din Cluj-Napoca. Gazdă a fost Theatrum Mundi, consecvent astfel programului inițiat de Ion Cocora sub genericul „Integrala Eugen Ionescu“, având în prezent în repertoriu o piesă ionesciană în premieră absolută, **Viitorul e-n ouă**, în regia lui Mihai Măniuțiu. Nu întâmplător am pomenit acest nume întucât spectacolul studenților clujeni, clasa Diana Cozma, stă sub suflul înnoitor pe care l-a imprimat Măniuțiu teatrului clujean, personalitatea sa creând o adevărată emulație și în rândul celor mai proaspeți slujitori ai Thaliei. Spectacolul are tinerețe, vervă și multă imaginație, tinerii actori (George Costin, Anca Hanu, Sorin Miron, Claudia Epifanov, Sebastian Bădărău, Rareș Dimofte, Gabriela Del Pup, Cristian Ciuzan) fiind ajutați și de o costumație ingenioasă, cu funcție scenografică, realizată de studenții anului III ai Facultății de textile din Cluj-Napoca. Adică totul e realizat aproape din nimic, din materiale neconvenționale, cum ar fi plasticul, ceea ce le-a conferit personajelor un suport-fantoșă, potrivit cu viziunea ionesciană asupra istoriei, o istorie confecționată, cârpită, butaforică, de mucava. Iar în final, această viziune este susținută de un costum extraterestru pe care îl poartă Mucduff, care nu mai este, ca la Shakespeare, un erou pozitiv, venit să scape țara de un criminal, ci el se prezintă ca un ticălos și mai mare, cu căști la urechi și

o tastă de computer în mâini, care a venit să instaureze teroarea şi dictatura absolută. O dictatură cosmică. În **Viitorul e în ouă**, Mihai Mănuţiu îşi îmbracă şi el personajele în cosmonauţi, care sunt însă un efect al sterilităţii dictaturii comuniste, viziunea asupra istoriei fiind una ironică, dar plină de speranţa anunţată de personajul Lenin pitic cum că nu se mai întoarce, că nu-l vom mai vedea niciodată.

Dimpotrivă, în viziunea elevilor, Mecanismul istoriei nu mai este circular, după tragedie nu mai urmează comicul şi binele, aşa cum îl anunţă un Fortimbras, un Buckingam, un Mucduff sau alte personaje pozitive din tragediile shakespeariene, ci liniar sau cel mult în piramidă, cel care urmează la putere fiind şi mai diabolic decât cel care fost decapitat, ca în viziunea lui Mircea Marin din **Regele Lear**. Costumele de plastic le conferă lui Macbett şi Banco, jucaţi de George Costin şi Sorin Miron, un aer donquijotesc, sugerând un comportament gemelar. Această idee de dublu se transmite şi celorlalte personaje. Toate sunt dedublate, însăşi victima, regele Duncan, ca şi Vrăjitoarele. Un rol dificil realizează şi Anca Hanu în Lady Duncan şi Lady Macbett, fiind nevoită apoi să facă trecerea de la un personaj nobil la un rol de vrăjitoare. Caracterul de şcoală al spectacolului se vede şi din faptul că fiecare tânăr actor joacă mai multe roluri. Un exerciţiu util, o lecţie nu numai pentru unatecişti, dar şi pentru trupele profesioniste. Acest spectacol nu ar trebui să moară odată cu examenul de diplomă, ci ar merita reluat pe o scenă profesionistă, care să le aducă autorilor lui bucuria unei audienţe pe măsură.

Un „Cymbeline“ cosmonaut

Piesa lui William Shakespeare, **Cymbeline**, se joacă mai rar, poate şi datorită ţesăturii sale polistratificate.Am văzut-o prima oară la Londra, jucată chiar la ea acasă, pe scena lui Globe Theatre, care păstrează şi azi forma concepută de însuşi marele dramaturg. Într-o ambianţă formidabilă, am văzut această montare realizată chiar de compania teatrului. Spectacolul era un poem de o puritate absolută. Toate personajele erau îmbrăcate în alb, stăteau permanent pe scena, care nu avea nici un element de decor, doar nelipsita formaţie de instrumentişti,

care susțineau partea sonoră a spectacolului, după muzica originală, conservată în arhivele teatrului, așa cum poate fi văzută și în muzeul său, aflat la subsol. Toată feerica poveste, foarte asemănătoare cu piesa **A douăsprezecea noapte**, dar și cu alte comedii shakespeariene, era recitată de trupa de actori ca într-un extaz de vis, ca într-un delir patetic al sentimentelor, un fluviu de trăiri și gesturi simple, curate, la vedere, fără nici un artificiu teatral, fără nici o înscenare, totul fiind o mostră de dăruire a actorilor. Emoția venea din acest elan sublim cu care ei se dăruiau în fața spectatorilor, dar fără să țină seama de asistență, ca și cum jucau doar pentru ei înșiși, ca într-o liturgie athonită sau ca în Misterele de la Eleusis.

Dimpotrivă, în spectacolul lui Laszlo Bocsardi de la teatrul „Odeon", cu un angrenaj scenografic (decoruri: Jozsef Bartha, costume: Judit Dobre Kothay) și muzical (Arpad Konczey) sofisticat, foarte asemănător cu cel din **Marchizul de Sade**, jucat pe aceeași scenă, întâlnim toate clișeele și convențiile teatrale moderniste, până la limita divertismentului, pe care regizorul le-a experimentat și în alte spectacole, cum ar fi **Othello**, de exemplu, montat la Sfântu Gheorghe, unde întâlnim același carnaval al costumelor, din toate epocile, fără să aibă însă justificarea pe care i-a dat-o Pirandello, cel care a lansat această practică, în **Henric al IV-lea**. De altfel, **Cymbeline** se și aseamănă cu **Othello**, cel puțin în privința unui amănunt central, brățara Imogenei (Paula Niculiță) jucând rolul batistei Desdemonei. Aici ni se prezintă în plus și o versiune operetistică, într-un final verdian, cu o arie din **Rigoleto**. Ba ne întâlnim și cu un parodic papamobil, tras de o mască pe picioroange, în care apare Jupiter vorbind la un microfon, jucat de Petre Nicolae în ipostaza unui mafiot fumând și afumând în neștire. Pornind de la faptul că piesa **Cymbeline** conține toate motivele teatrului shakespearian, de la *qui pro quo*-uri cu fii și nobili exilați, ascunși sub alte nume, la ticăloșii ale reginei (Cătălina Mustață) în stil Lady Macbeth sau în stil Iago, cum le practică Iachimo (Dan Bădărău), regizorul și-a permis să facă un ghiveci, având ca fir călăuzitor atitudinea cinică, parodică, demitizatoare, blasfemică. Ca într-un divertisment telenovistic, avem de toate, de la imaginea robotizată a lui Cloten (Marius Stănescu), extrasă parcă din **Războiul stelelor**, până la aceea de cosmonaut a lui Cymbeline (Florin Zamfirescu) din final, pe care am întâlnit-o și în

Macbeth-ul studenţilor clujeni, când, cu o aparatură à la Traian Vuia, personajul se ridică deasupra câmpului de luptă.

Toată această parodie rămâne undeva într-un plan superficial, în cel mai bun caz clovnesc, fie că simpatizăm cu bufonii (Mircea Constantinescu, Ionel Mihailescu), fie cu Pisanio (Constantin Cojocaru), slujitorul lui Posthumus (Relu Poalelungi) şi al Imogenei. E greu de înţeles de ce partea a doua a spectacolului (circa o oră şi jumătate) se joacă în faţa cortinei şi în sală, cu lumina aprinsă! Când în **Regele Lear** Radu Penciulescu a folosit pentru prima oară această convenţie, funcţia ei era aceea de citat, de mesaj, pe care voia să-l adreseze spectatorilor în chip direct, nemijlocit, distanţat, ca la Brecht. Dar aici ce mesaj sau citat a vrut să ne transmită regizorul când toată această parte este o ţesătură de intrigi, în care sunt implicate travestiurile lui Belarius (Liviu Timuş), ale fiilor lui Cymbeline, al Imogenei şi uciderea lui Cloten, transformat şi el într-un fel de măscărici!? Tratamentul expozitiv al piesei lui Shakespeare a dus la pierderea celei mai mari calităţi a ei: poezia, care în spectacolul londonez ne revela funcţia divină a teatrului.

Germano-maghiarizarea lui „Cymbeline"

Considerată ultima piesă a lui Shakespeare, **Cymbeline** are parte în acest moment de două versiuni scenice: la Teatrul „Odeon", în regia lui Bocsárdi László, şi la Teatrul german din Timişoara, în regia lui Alexandru Hausvater, versiune pe care am văzut-o în cadrul Festivalului Naţional de Teatru, ediţia 2005. Dar selecţionera unică a FNT, Marina Constantinescu, l-a ales numai pe acesta din urmă, când normal era să le aleagă pe amândouă, pentru a oferi invitaţilor şi posibilitatea unor analize paralele, căci doar n-au venit numai pentru paranghelii. Cele două spectacole sunt actualizări forţate ale acestei ciudate piese, care adună toate motivele shakespeariene, fiind un sincretism sui generis, în care istoria se împleteşte cu feeria, comedia şi tragedia, dar mai ales cu magia. Subiectul este complicat ca o telenovelă, dar refulează în el idei şi ţesături din celelalte piese shakespeariene, în special **Othello** şi **A douăsprezecea noapte**.

Titlul piesei ne trimite la istoria Angliei sub regele Cymbeline, care ar fi domnit în jurul anului 33 d. H. Shakespeare a preluat motive din **Cronica engleză** a lui Holinshed și din unele texte literare, cum ar fi **Decameronul** lui Boccaccio, plasându-le la începuturile erei creștine. Subiectul e polistratificat. Conflictul se derulează în jurul unui pariu în care este pusă la îndoială fidelitatea Imogenei, fiica lui Cymbeline, față de soțul ei, Posthumus, surghiunit la Roma. Intrigantul este Iachimo, din familia lui Iago, dar și regina, a doua soție a lui Cymbeline, care o urăște pe Imogena. De aici, o întreagă țesătură de întâmplări, în care se amestecă și o licoare cu puteri magice, ca în povestea lui Romeo și a Julietei sale, și o brățară cu rolul näframei din **Othello**, și niște urmași care erau crezuți morți, ca în mitul lui Oedip, și războiul dintre Britania și Roma, ca la sfârșit să iasă la iveală minciunile lui Iachimo, regina să moară în delir, iar Imogena și Posthumus, care a luptat pentru Britania în țăran travestit, se regăsesc fericiți.

Ce a devenit această piesă eminamente poetică în montările amintite? Un fel de „nibelungen", în viziunea războinică a lui Hausvater, și o parabolă maghiarizată în viziunea lui Bocsárdi László, care a făcut din Imogena un fel de Transilvanie care trebuie anexată marelui imperiu britanic (citește austro-ungar). Când spun toate acestea, am un reper: am văzut prima oară **Cymbeline** la Londra, jucată chiar la ea acasă, pe scena lui Globe Theatre. Toată ingenioasa poveste, așa cum am mai spus în cronica spectacolului de la „Odeon", era recitată de trupa de actori ca într-un delir patetic al sentimentelor, un fluviu de trăiri și gesturi simple, curate, la vedere, ca și costumele lor, de un alb imaculat, fără nici un artificiu teatral, fără nici o înscenare, totul fiind o mostră de dăruire a actorilor. Dimpotrivă, în spectacolele noastre totul e supraîncărcat, greoi, artificios și exterior, ca proiecțiile video la care apelează Hausvater, care a făcut din **Cymbeline** un fel de Lohengrin baroc, ca în montările wagneriene, dar și un amestec de Oberon și Prospero, din care rezultă un fel de Polifem, dedat la vrăji și bârfe, care înghite tot în jur, care se hrănește cu tot felul de victime. Personajele citesc mereu dintr-o carte gigant, cu titlul „Cymbelin", caricaturizând parcă viziunea insolită a lui Heiner Müller din **Titus Andronicus**, conform intenției declarate a regizorului: „*Cymbelin-personajul se revoltă contra autorului său*".

Şi toată această trădare a spiritului shakespearian, se face cu mijloacele circului şi operei, fără ca actorii germani, maghiari şi români folosiţi să fie nici clovni, nici balerini, nici cântăreţi de operă, de aceea toată desfăşurarea coregrafică de seminuduri şi costume vrăjitoreşti sau războinice cade în derizoriu, în operetistic, dovadă şi fundal sonor, care îmbină un tango cântat la acordeon, cu un vals grotesc cântat la violoncel. Pentru rolul lui Cymbeline, transformat într-un narator-vagabond, a fost adus din Germania actorul Georg Peetz, care imprimă perfect acest caracter polifemic pe care l-a dorit regizorul. Circ şi crimă, paiaţe şi violenţă. De altfel, războinicia lui Hausvater se vede din următorul său gând, pe care mi l-a spus cu năduf: „*Dacă atunci când SUA şi-a declarat independenţa, se alegea ca limba germană să fie limba oficială a Americii, azi lumea ar fi arătat cu totul altfel!*“ Adică era o planetă germanizată. Iar toate spectacolele de teatru ar fi arătat ca acelea ale lui Hausvater, care a mai fost prezent, pe lângă festival, cu spectacolul **Don Juan & Faust**, montat la Teatrul maghiar din Timişoara, după clasica piesă în versuri a lui Christian Dietrich Grabbe (1801 – 1836), scrisă în 1928, ca o replică la capodopera lui Goethe (prima parte a lui **Faust** datează din anul 1808). Grabbe a încercat o meditaţie încrucişată asupra celor două personaje arhetipale ale lumii, atât Faust, cât şi Don Juan disputându-şi-o nu pe Margareta, ci pe Donna Anna, într-un duel erotico-războinic dirijat de Mephistofel. Regizorul a tratat această greoaie încărcătură de simboluri tot în cheie operetistică, adăugându-i ideea unui laborator modern care face experienţe pe/cu oameni. A rezultat un interesant divertisment muzicalo-coregrafic, în care protagonist nu este actorul, ci proiecţiile multimedia. Tot acest angrenaj tehnic de invidiat era însă exterior ideilor piesei, nereuşind să transmită nici o emoţie. Dacă s-ar elimina momentele erotice, culminând cu nudismul într-o cadă cu apă, o obsesie a lui Hausvater, experimentată şi în spectacolul **Pietonul şi furia** de la Theatrum Mundi, cred că toată această fantezie, un basm schopenhauerian despre puterea ca voinţă şi puterea ca iubire, s-ar putea juca la Teatrul „Ion Creangă“.

Şi Bocsárdi László, cum am arătat, a apelat la mijloacele divertismentului teribilist. Tratamentul războinic-operetistic şi cel parodic-expozitiv al piesei lui Shakespeare au dus la pierderea celei mai mari

calităţi a ei: poezia, care în spectacolul londonez ne revela, cum am spus, funcţia divină a teatrului. Sunt exemple clare care arată criza în care se află regia românească, înfundătura la care a ajuns limbajul teatral, legat fatalmente de uzura unor formule apusene de împrumut. Pe această cale, teatrul a obosit, arată ca un copil îmbătrânit. Semnificativă în acest sens este declaraţia lui Alexandru Dabija, prezent în festival cu două montări: *„Am făcut aceste spectacole pentru a mă opune activ oricărei idei de progres şi competiţie în artă"*.

Decriptări hamletiene

La Sibiu am fost martor la nu mai puţin de trei viziuni radicale asupra piesei **Hamlet**: una sudcoreeană, alta elveţiană şi ultima, japoneză. Revelaţia absolută a Festivalului, dar şi a tot ce am putut vedea într-o viaţă de om de teatru, a venit din partea trupei sudcoreene „Changpa Theatre", care a prezentat spectacolul **Hamlet** într-o formulă radicală, nemaiîntâlnită pe scenele europene sau americane. În acest spectacol piesa lui Shakespeare este demontată şi recompusă non-verbal prin agonia unui spirit tulburat de istoria tragică modernă a Coreei. În mijlocul scenei se află un coşciug, în faţa căruia, într-un cearceaf alb, zace un mort, care este jelit de patru personaje îmbrăcate în costume tradiţionale, chimonouri roşii. Primul sfert de oră se desfăşoară în tăcere, se aud din când în când doar nişte sunete ciudate, ca de păsări de noapte, prevestitoare a morţiu. Apoi personajele se mişcă într-o lentoare infinită, iau nişte tobe şi alte instrumente de percuţie şi încep să bată, pregătind apariţia lui Hamlet, o apariţie uluitoare, şocantă, o fiinţă ireală, cu un aspect extraterestru, ieşită parcă din viziunile lui Tolkien, semănând izbitor cu acel gollum din filmul lui Peter Jackson după **Stăpânul inelelor**. Prin gesturi spasmodice, prin mişcări convulsive ale trupului, sugerând o exorcizare, o eliberare de demoni, Hamlet invocă spirite din istoria tragică a Coreei şi caută să le înţeleagă agonia. Mişcările lui sunt segmenţiale, fiecare convulsie desfăşurându-se între două momente statice, de stop-cadru, când gura i se cască într-un hău de ţipete asurzitoare. Faciesul exprimă disperarea ca în gravurile expresioniste ale lui Oskar Kokoschka. Dedemonizarea lui se transmite şi celorlalte

personaje, care se dezlănţuie într-un delir apocaliptic. Însuşi mortul învie şi se alătură celor vii, care însă vor agoniza şi vor muri. Parcă suntem în Apocalipsa lui Ioan, mai ales când apare şi Fiara din coşciug, identificată cu Ofelia şi Gertruda, cum avea, după spectacol, să-mi spună interpreta personajului, care mi-a confirmat şi faptul că această viziune este pur şamanică, morţii convieţuind cu vii, ca în biblica Judecată de Apoi. Fiara va fi violată pe rând de Hamlet şi celelalte personaje, sângele care curge din ea, amestecat cu bucăţi de carne, umplând toată scena. Nu-i putem identifica pe Polonius, Claudius sau Laerte, fiindcă nici nu s-a urmărit o reprezentare a piesei lui Shakespeare, care a fost luată drept pretext pentru a experimenta tehnici şamanice în teatru.

Această versiune orientală, expozitivă totuşi, explorează căutarea unor semnificaţii universale dincolo de interpretarea convenţională a teatrului european. Prin trăirea şamanică s-a urmărit eliberarea trupului de zgură, de demoni, poate chiar şi a sufletului de corp, ca în acel *sparagmos* din **Bacantele** lui Euripide. Oricum, după o repriză de exorcizare, corpul interpretului lui Hamlet rămânea fix, inert, mort. Pe de altă parte, unitatea dintre corp şi voce, concentrarea totală, estetica distrugerii şi a cruzimii, cum a preconizat-o un Antonin Artaud, sunt sugerate prin ritualul morţii. Scenaristul Seung Hoon Chai a atins performanţa să reducă piesa originală la un singur punct, circumscris morţii, pentru a oferi posibilitatea unei experienţe inedite, cultice, creatoare a stării de vid, născute din absenţa totală a eului. Avem un experiment unic, nemaivăzut, un fel de Hamlet şamanic sau apocaliptic, posibil de realizat numai prin aplicarea unor practici religioase orientale, în stare să captureze momentele cele mai delicate ale trăirii. Regizorul Sang Soon Park, unul din creatorii reprezentativi ai mişcării „La politique des auteurs" din Coreea, consideră că *„teatrul este o călătorie în căutarea morţii"*. **Hamlet**-ul său face parte din experimentele teoretice intitulate chiar *„teatrul morţii"*. Evident, el a colaborat cu o echipă de profesionişti, care include şi un magician al mişcării, Cheol Jong Shim, viziunea sa şamanică fiind susţinută de o trupă remarcabilă de actori, în frunte cu coregraful principal, Cheol Jong Shim, interpretul lui Hamlet, apoi Jung Geun Bark, Hee Jeong So, Sang Hun Jung, Yun Seok Choi, Tea Hyoung Kim şi Young Min Woo. Scenografia (Jung Hyun Park) şi costumele (Hyun Joo Kang) sunt minimale, reduse la clasicele

chimonouri, lăsând loc suficient spectacolului de lumini (Ji Yun Hong) și muzicii orientale (Dong Wook Kim).

Evident, formula de spectacol nu are nimic european, după cum nu cred că s-a urmărit nici o șamanizare a piesei lui Shakespeare. Piesa **Hamlet** cred că a fost aleasă pentru că este cel mai reprezentativ text care pune problema morții într-un mod dilematic („a fi sau a nu fi"), care conține această delicată coexistență a dublului: ființă-neființă, viu și duh. Însă rezolvările scenice sunt dincolo de granițele teatrului, depășesc convențiile teatrale, vin din sfera spiritului șamanic, a trăirilor religioase oculte. Privit din perspectivă teatrală, acest **Hamlet** sudcoreean este incomprehensibil, blocând percepția majorității spectatorilor, care nu l-au înțeles. Însă atunci când mi-am prezentat proiectul isihast și am propus să privim teatrul din perspectivă religioasă, luând acest **Hamlet** șamanic ca un reper pentru ceea ce ar putea fi un spectacol isihast, toată asistența s-a iluminat. Însăși trupa de actori sudcoreeni, care nu auzise de isihasm, nici măcar de ortodoxie, mi-a confirmat că regizorul Sang Soon Park a urmărit să redea tocmai această imagine a Apocalipsei, pe care eu am prezentat-o prin prisma viziunii isihaste. Iată cum lumi cultice atât de diferite au trăiri și concepții similare datorită spiritului divin, care a creat între oameni punți universale.

La celălalt pol se află **Hamlet**-ul elvețian și cel japonez. Trupa „Markus Zohner Theater", sub titlul **Ha!Hamlet**, ne-a oferit o viziune mimetică asupra piesei lui Shakespeare. Jucat de numai doi actori, Patrizia Barbuiani și Markus Zohner, spectacolul face să apară prin tot felul de grimase, sunete și trucuri gestuale toate personajele din piesă, spunându-ne povestea prințului Danemarcei într-o formă pe care o întâlnim de regulă la clovni sau imitatorii de păsări și animale. Performanța este doar mimetică, mișcările fiind reduse la un spațiu minimal, aproape fix (cei doi actori stau pe scaune glisante așezate pe un podium), dar ceea ce cred că i-a adus faima acestui spectacol, prezentat în turnee și la festivaluri în toată lumea și încununat cu premii de teatru prestigioase în Europa, America și Asia, este latura sa spirituală, gagurile fine, care se adresează unui spectator cultivat, care vine cu lecția știută de acasă și știe să citească semnele pe care le mimează cu multă dexteritate și imaginație „Hamlet" și „Ofelia". Evident, Markus Zohner și Patrizia Barbuiani i-ar putea la fel de lesne întruchipa pe Othello și Desdemona,

Petruchio şi Catarina, precum şi alte cupluri shakespeariene şi nu numai. **Ha! Hamlet** este un spectacol de semnale comice, ironice, parodice, cum îl trădează şi acel „Ha" din titlu, care nu poate fi decriptat decât de cunoscători ai limbajului metaforic.

În fine, viziunea japoneză a fost susţinută de „Haisho Drama Company", sub titlul **Hamlet al unei trupe itinerante – uciderea fratelui mai mare**, în regia lui Norio Shimura, după un scenariu semnat de Keizoh Miyashita, care a speculat un fapt istoric notoriu: Acum aproape 300 de ani, înainte ca piesa lui Shakespeare să fie cunoscută în Europa, o companie de teatru germană a jucat în Japonia un spectacol cu titlul **Hamlet**. Atât de mult i-a impresionat pe japonezi povestea acestui prinţ al Danemarcei încât au asimilat-o şi trupele de teatru ambulante au început să prezinte **Hamlet**, imitând spectacolul jucat de compania germană, fapt care se continuă până în ziua de azi. Aşa cum la Shakespeare actorii ambulanţi vor înscena uciderea bătrânului rege Hamlet, aşa cum trupa de muncitori din **Visul unei nopţi de vară** va juca o piesă la curtea lui Tezeu, tot astfel în spectacolul japonez prezentat la Sibiu o trupă itinerantă va înjgheba şi ne va prezenta un **Hamlet** popular, un **Hamlet** povestit ca în teatrul kabuki, într-o manieră foarte puerilă, deşi acţiunea acestei versiuni este aproape aceeaşi cu a scriitorului britanic, numai că aici există un prolog şi un epilog, Ofelia devine erotomană şi se îndrăgosteşte de un clovn, cu rol malefic, de otrăvitor viclean, Hamlet provoacă o luptă între doi ucigaşi puşi să-l omoare, iar monologuri filosofice de genul „A fi sau a nu fi" lipsesc cu desăvârşire.

Dar Shakespeare şi-a ridicat piesa la spirit şi la cele mai tulburătoare nelinişti metafizice datorită acestor monologuri. În lipsa lor, ne întoarcem parcă în preistoria poveştilor pentru copii şi impresia de amatorism este evidentă. Versiunea e demnă de reţinut însă pentru istoria teatrului, dar spectacolul ar fi avut enorm de câştigat dacă ar fi fost prezentat în cheie parodică, după modelul din **Visul unei nopţi de vară**, aşa cum regizorul încearcă pe alocuri, ca în „Scena de la zidul palatului", când soldaţii apar într-o pânză decupată ca la moşi, sau ca în „Scena spectacolului prezentat de trupa de actori ambulanţi", care transformă înscenarea uciderii regelui Hamlet într-o parodie. Procedeele sunt shakespeariene, elementele parodice şi de distanţare fiind prezente din start prin prolog, când directorul unei companii de teatru ţine o scurtă

cuvântare și ne anunță că va pune în scenă aici, la Sibiu, acest **Hamlet**, apoi prin prezența vrăjitoarelor, procedeu împrumutat din **Macbeth**, care prevestesc tragedia, semănând în personaje neînțelegere și vrajbă. Ele sunt prezente mereu în scenă, ca niște forțe malefice sau duhuri nevăzute de eroii tragediei, dublând într-un fel copilăresc rolul duhului, căruia Shakespeare îi dăduse sarcina de a sădi în sufletul lui Hamlet cumplitul destin al răzbunării. Maniera de prezentare a poveștii este, cum spuneam, puerilă, ca în teatrul pentru copii, cu tot felul de trucaje simple, inclusiv plastice (Atsushi Ikegaya, Aki Tanaka, Mari Dohba) și sonore (Ryouko Maruyama). Actorii (Shin Saito, Hiroko Arakawa, Kenji Horikoshi, Yohzoh Matsunaga, Atsushi Ikegaya, Kikuo Yamada, Yuji Kumamoto, Genta Koga, Kazumi Akita, Mari Dohba, Yuko Shimizu, Ai Tanaka, Hatsumi Katagari) fac cu ușurință trecerea de la omul de pe stradă la personajul tragic sau clovnesc, de la rolul individual la cel de grup. Ca epilogul să confirme această viziune infantilă, simplistă, cântând în cor morala fabulei: „Cine începe cu intenție rea, va sfârși rău".

Îmblânzirea scorpiei

Indiscutabil, americanii cuceresc și piața teatrală românească! Peste tot avem spectacole în manieră hollywoodiană, tendința spre divertisment, spre muzical în special, este vizibilă pe scenele noastre, indiferent de natura pretextului, fie el sfânt și filosofic, cum ar fi trebuit să fie la TNB **Patimile Sfântului Tommaso d'Aquino**, fie un text grav, o meditație asupra morții, precum trebuia să fie la Teatrul de Comedie **Harababura** lui Eugen Ionescu, nemaivorbind de imitația propriu-zisă, din **Chicago**. Nici Shakespeare nu este iertat. Și el este gazdă pentru tot felul de pretexte experimentale, cum am arătat în aceste aplicații. Am semnalat tot felul de viziuni, dar la un muzical pe ritmuri populare românești nu se putea gândi decât un american. Și a venit Paul Bargetto din New York, despre care nu ne spune nimic Caietul-program, am aflat doar că l-ar fi trimis Andrei Șerban să pună un spectacol în România, că ar fi bătut la mai multe uși din Capitală, dar până la urmă nu i s-a deschis decât ușa Teatrului din Constanța, și e bine că s-a întâmplat așa, fiindcă nu credeam că acest teatru mai există,

credeam că s-a transformat de mult într-un nou Casino pe Litoral. Deci americanul cu rădăcini italiene, după nume, a venit în România, ne-a studiat obiceiurile, arhitectura, folclorul şi a ales ca pretext **Îmblânzirea scorpiei**, apoi a găsit acest teatru, s-a pus pe treabă şi, cu o trupă remarcabilă de actori şi balerini, proveniţi de la cele două Companii ale teatrului, „Ovidius" (director Nicodim Ungureanu) şi „Fantasio" (Mirela Pană), ne-a arătat cum ne vede el. O şi declară: *„Astfel am căutat, împreună cu colaboratorii mei la acest proiect, să descopăr caractere şi impulsuri ale timpului şi locului de faţă, românii şi România, care să se reflecte în alegerea textului şi a personajelor"*.

Desigur, în capul lui e multă confuzie. Dacă la Anca Bradu, în **Hamlet**-ul ei mioritic, desenul simbolurilor, aşa cum am arătat, era clar, aici se amestecă lupii cu oile, într-o coregrafie de „Miss Litoral" semnată de Milidi Tătaru, iar baza muzicală e alterată, căci alternează brambura cântecele Mariei Tănase cu manele şi alte cântece de pahar, melodia „Lonely Shepard" a lui James Last, făcută şi mai celebră de naiul lui Gheorghe Zamfir, cu popularul „Sanie cu zurgălăi", melodie foarte populară şi în America. Pentru acest festin muzical a adus pe scenă un taraf autentic, taraful „Costel Cloşcă", iar ca solist o excelentă cântăreaţă-clown (Mirela Pană). Trupei de actori, în special Georgianei Mazilescu, în Katharina, i-a adus un partener pe măsură, Cristi Iacob, de la Teatrul Mic, care desenează în Petruchio un personaj memorabil. Paul Bargetto a citit în piesa lui Shakespeare, pe care o reprezintă curat, cu imaginaţie şi umor, toate aceste inserturi muzicale, care până la un punct se justifică. Bunăoară, când Petruchio îşi ia nevasta la spinare, momentul e marcat de celebrul cântec popular „Ia-ţi mireasă ziua bună...". În iureşul încăierărilor pentru Bianca, al disputei dintre slugi şi stăpâni, se cântă „Ciuleandra" şi aşa mai departe. Muzica populară românească are rolul de a ironiza ceea ce se petrece între personaje, în timpul acţiunii. Marele pariu al regizorului a fost compromisul dintre lumea elisabethană şi lumea dacilor, dintre stilul spectacolului elisabethan, un fel de carnaval sui generis, în care se amestecau sonuri populare, clowni, acrobaţi, jongleuri, urşi dresaţi şi alte animale, şi specificul popular românesc.

Bineînţeles, viziunea lui Bargetto nu este originală, ea vine după experimentul Ancăi Bradu cu **Hamlet** şi după cel al lui Mihai Măniuţiu

cu **Electra**, în care mitul antic este calchiat peste muzica din Oaș, personaj principal fiind „Grupul Iza", prezent pe scenă, asemenea, aici, tarafului lui Cloșcă. În loc de țarcul imaginat de Florica Mălureanu pentru **Hamlet**, scenograful Constantin Ciubotariu, de la „Odeon", a făcut să ne imaginăm celebra „Șură a dacilor", cu coarnele de cerb și faimoasa blană de urs de la intrare, șură/han pe care Doina Levintza o împodobește cu alte elemente neaoșe, precum și costumele războinice ale personajelor, transformate în niște păstori arhaici autohtoni, deși în piesă se vorbește despre Padova, Pisa sau Mantua. Ba exagerarea este așa de mare încât un personaj precum Gremio (Mihai Sorin Vasilescu) este sugerat ca un amestec de bulibașă și nobil venețian, iar însuși Petruchio ca un star hallywoodian, un fel de Swarteneger caricat. Suntem, evident, în spațiul carpatin, într-o lume în care mioriticul este sfâșiat de lupta dintre lupii bătrâni și lupii tineri, ca în scena când este sacrificată de către haită o biată mioriță. Nu știu dacă Paul Bargetto a văzut cele două spectacole mai sus amintite, dar sigur le-au văzut colaboratorii săi principali, care și-au pus amprenta pe spectacol, realizând o simbioză între viziunea lui Mihai Măniuțiu și cea a Ancăi Bradu.

Se pare că Shakespeare e făcut să suporte multe și nu cred că l-a deranjat prea tare această implementare a muzicii Mariei Tănase, „*drăcia lui Dumnezeu*", cum o numea Brâncuși (dovadă că și spectacolul e plin de draci!), în pântecul piesei sale, care, prin sălbăticia personajelor centrale, se pretează la o asemenea operație de chirurgie estetică. Și compromisul lui Paul Bargetto este convingător, în sensul lui Eliade din **Elogiul compromiterii**, adică este în spiritul compromisului pe care îl fac Petruchio și Katharina între orgoliul sălbatic și iubirea domestică. Semnificativă este însăși lecția lui Shakespeare, tradusă prin ideea îmblânzirii, o îmblânzire necesară ca aerul, ca o poartă a normalității, de care noi, românii, în acest interminabil capitalism sălbatic, avem mare nevoie.

Schimbarea la față a Desdemonei

Festivalul Filmului Britanic, ediția 2005, s-a încheiat apoteotic cu filmul **Stage Beauty** (2004), în regia lui Richard Eyre (n. 1943), unul din cei mai faimoşi oameni de teatru, de film şi televiziune englezi, prieten al României, pe care o vizitează de peste 30 de ani. Este un film pur britanic, în spiritul şcolii shakespeariene, ecranizarea unei piese de teatru a lui Jeffrey Hatcher, care semnează şi scenariul, centrat în jurul unui fapt istoric petrecut în timpul Restaurației (1660-1689), când se proclamă o lege în care li se permite şi femeilor să joace teatru. Până atunci, bărbații erau cei care interpretau şi rolurile feminine. Filmul prezintă povestea unui celebru actor al epocii, *„cea mai frumoasă femeie de pe scena londoneză“*, pe nume Kynaston (Billy Crudup), un bărbat specializat în roluri feminine, îndeosebi în cel al Desdemonei, care e nevoit să-şi schimbe „identitatea“, adică să joace un rol exact opus, rolul Maurului. Era imposibil ca Shakespeare să nu fie prezent într-un festival al filmului britanic. De altfel, spiritul său s-a fost simțit în multe pelicule, iar în filmul lui Richard Eyre spiritul Marelui Brit, cum îi spunea Eminescu, a fost şi mai aproape, în primul rând prin **Othello**, prin scena laitmotiv a uciderii Desdemonei. Regizorul, prezent la proiecția filmului său, ne-a avertizat că **Stage Beauty** are trei teme: *„teatrul, schimbarea şi căutarea identității“*. Dar demonstrația sa este doar pe firul căutării identității pe fundalul teatrului, în care se implică şi regalitatea, respectiv regele Charles II (Rupert Everett) şi curtea sa, în frunte cu influentul lord pervers Sir Charles Sedley.

Englezii au reuşit câteva mari filme exploatând aceeaşi temă a ambiguității sexuale: magicul **Orlando**, filmul lui John Madden **Shakespeare in Love** (1998), în care personaj central e chiar Shakespeare, el însuşi bănuit a fi fost homosexual, şi ruda sa apropiată, **Stage Beauty**, care ajunge tot la acelaşi răspuns: dragostea e mântuitoare. Tema este aceeaşi în tustrele filme. Şi Ned Kynaston este *„un bărbat în formă de femeie sau poate invers“*, ca şi Orlando. Dar el ajunge un Orlando furioso, ca în opera lui Ariosto, când află că însăşi cabiniera lui, Maria (Claire Danes), este una şi aceeaşi persoană cu Lady Hughes, cea care o joacă pe Desdemona într-o tavernă,

devenită neîncăpătoare, fiind prima femeie care a spart gheața, care a reușit să determine revoluția din teatrul englez, care le-a permis și femeilor să joace teatru. Desigur, într-un chip ingenios, ca în cele mai bune comedii shakespeariene, rolurile se vor inversa: actorul profesionist va sluji vedeta, adică Kynaston va ajunge s-o îmbrace și s-o învețe pe Maria cum să joace rolul Desdemonei, pe care ea îl juca în chip mecanic, imitându-l pe el când era ea (Desdemona). Căutarea identității, pe acest fundal teatral, este în fond căutarea sexulalității: ca *„bărbat închis într-o formă feminină“*, Kyanston nu cunoscuse decât dragostea bărbaților, el fiind amanta oficială a ducelui de Buckingham; nevoit să joace rolul Maurului însă, revine la sexul pe care i l-a dat Dumnezeu, primind toată dragostea Mariei. Dar la întrebarea ei din final: „Cine ești tu acum?“, el răspunde. „Nu știu“. Sărutul lor însă ne spune că el și-a recăpătat și identitatea sexuală.

Această ambivalență erotică este construită cu multă artă și risipă de imaginație, atât narativă, cât și plastică, epoca Restaurației fiind reconstituită din perspectiva decorului elisabethan. Filmul este totodată și o **ars poetica**, o excepțională lecție de teatru, fiindcă Richard Eyre își dă aici măsura experienței sale teatrale, pentru el teatrul fiind o artă vie, care trăiește prin corpul și vocea actorului, într-un dialog direct cu publicul, față de film și televiziune care sunt dependente de evoluția tehnicii, cum mărturisea el la sfârșitul proiecției, într-un minunat dialog cu publicul bucureștean, teorie care în **Stage Beauty** este aplicată în scena morții Desdemonei, când tehnicii impecabile demonstrate de Kyanston, i se adaugă ceea ce îi este propriu femeii: suferința. Artificiala Desdemonă a lui Kynaston devine o ființă vie, adevărată, cum îi spune ea: *„Tu ai de toate, dar nu știi să suferi ca o femeie“*. Este miracolul pe care îl poate produce numai teatrul. Richard Eyre ne mărturisea că filmul său, deși e produs de Robert de Niro, nu a avut succes în America, fiindcă americanii au gustul format la școala hollywoodiană, care știe să ofere spectacol pentru o anumită mentalitate, pentru anumite racții, pe care le controlează la perfecție. Dacă piața europeană este stăpânită de filmul american, filmul european, în schimb, nu are nici o șansă să pătrundă în US. Desigur, Hollywood-ul produce în serie filme care oferă evadări lejere, care oferă la discreție iluzia unor realități paralele, un fel de drog cinematografic. Filme ca **Stage Beauty** ne oferă însă mult mai mult.

Un Shakespeare al filmului: Ingmar Bergman

Dar influenţa pe care a exercitat-o creaţia lui Shakespeare asupra filmului mondial poate fi cel mai pregnant demonstrată prin opera lui Ingmar Bergman (n. 1918). În perioadă 13-20 martie, 2006, Ambasada suedeză la Bucureşti ne-a prilejuit vizionarea în premieră, sau revederea, grupată, a şapte filme, în această ordine: **Sonată de toamnă** (1978), **Ora lupului** (1968), **Scene dintr-o căsătorie** (1973), **O pasiune** (1969), **Strigăte şi şoapte** (1972), **Fragii sălbatici** (1957), **Fanny şi Alexander** (1982). Cu o excepţie sau două, aceste filme au rulat şi pe ecranele noastre, în special la Cinematecă, ba **Fragii sălbatici** şi **Ora lupului** sunt filme de şcoală, care se studiază adică la facultăţile de profil. Sunt deja filme clasice, având în centrul lor, aşa cum spunea ambasadorul Suediei în seara de gală care a deschis Medalionul Bergman de la Cinemateca Română, omul de pretutindeni cu problemele lui. În general, probleme familiale, legate de cuplu, de iubire, de relaţia în triunghi, de divorţ, de handicap etc. Dar au şi ceva special totuşi, care aparţine numai de Privirea lui Bergman, cu expresia lui Theo Angelopoulos. Este vorba de aceea zonă a introspecţiilor, a neliniştilor existenţiale de natură kierkegaardiană, a misoginismului strindbergian, a stărilor nedefulate, a unor complexe freudiene, care răbufnesc în timpul desfăşurării acţiunii. Abisalitatea maladivă a personajelor ţine şi de o anumită zonă mistică în care ele sunt nevoite să trăiască.

Să nu uităm că tatăl lui Ingmar a fost preot şi unele filme, precum **Strigăte şi şoapte** şi mai ales **Fanny şi Alexander**, poartă această amprentă, sunt o replică la regimul foarte rigid al vieţii religioase impuse în familie de tatăl său. De regulă, spaţiul este închis, determinat, izolat de lume, redus la o casă, ca în **Sonată de toamnă** sau **Scene dintr-o căsătorie**, la un conac, ca în **Strigăte şi şoapte**, sau la o insulă, ca în **Ora lupului** sau **O pasiune**. Iar atmosfera este adesea obscurantistă, fapt subliniat prin ecleraj, oricum, personajele sunt ca nişte sălbăticiuni, trăind mai mult în întuneric. Tehnica clarobscurului vine din asimilarea perfectă a încadraturii practicate în epoca Mutului. E o lume a umbrelor, a portretelor pictate cu lumini şi umbre. De regulă, asistăm la drame familiale, la relaţii ajunse în stări-limită, povestea filmului fiind concentrată pe o

acumulare anterioară de complexe, care se revarsă acum pe ecran. Și această revărsare este fie sub formă de strigăte, fie de șoapte, dar mereu sub forma unor frământări confesive, în care cuvântul are un rol fundamental.

Din acest punct de vedere, Bergman se desparte de cineaștii nordici actuali, filmele lui părând un fel de teatru filmat față de filmicitatea căutată a noului val sau chiar față de teatralitatea filmică voită din **Dogville**, de pildă, capodopera lui Lars von Trier, care totuși păstrează de la modelul său acest cult pentru cuvânt. Văzând filmele lui Bergman, care a asimilat perfect lecția filmului mut, dar și a teatrului, căci el a pus constant în scenă piese, în special piese de Shakespeare, fiind angajat la Royal Dramatic Theatre din Stockholm, îți dai seama că Bergman a spus totul, ca Shakespeare în teatru, că noii cineaști nu fac decât să repete sau, în cel mai fericit caz, să ducă mai departe ceea ce el a descoperit demult. Se spune că dependența prea mare de tehnică, de evoluția ei, este cauza îmbătrânirii galopante a artei cinematografice. Dar filmele lui Bergman nu au îmbătrânit, pentru că la el primează Privirea dinlăuntru, substanța filmică și nu ambalajul. Bergman a depășit prin viziune tehnica timpului. La el, tehnica e un mijloc, nu un scop, așa cum este la alți cineaști care văd expresia în mijloace, nu în conținutul filmului, în poveste și în relația dintre personaje. Opera lui Bergman este un reper în toate sensurile. Și ea este copleșitor de vastă. Bergman a scris 66 de scenarii originale, a regizat 62 de filme, a produs 9 filme, a jucat în 11 filme, a avut diferite contribuții, chiar și ca operator, la 8 filme, a realizat despre sine 15 documentare biografice și două filme de montaj.

Filmele incluse în Medalionul de la Cinematecă sunt însă esențiale pentru ceea ce Angelopoulos numea Privirea lui Bergman, adică ele îi definesc stilul, viziunea inconfundabilă. Și baza lor este, cum spuneam, cuvântul. Fără cuvânt, filmele lui Bergman n-ar fi nimic. Cuvântul explicativ, confesiv, este sufletul lor. Până și un personaj ca Helena, bolnavă mintal, din **Sonată de toamnă**, face eforturi disperate să vorbească, să spună ce are pe suflet. O depășește sora ei, Eva, care, într-o noapte de discuții cu mama sa, precum eroinele din **Persona**, își dezvăluie gânduri pe care și le-a reprimat de-o viață. Mama lor, Charlotte (Ingrid Bergman), o pianistă celebră, o vizitează pe Eva (Liv Ullman), pe care o neglijase ani de zile. Eva era căsătorită, avusese și un copil care îi murise, iar povestea începe ca la teatru, cu Viktor, soțul ei, preot,

care, în fața camerei, rampa filmului, ne avertizează ce are să se întâmple. În acest fel procedează și Shakespeare în prologurile pieselor sale. Și ce se întâmplă? Un fel de procese de conștiință, de dezvăluiri ale unor întâmplări trecute nemărturisite niciodată.

Ceea ce definește stilul lui Bergman, ceea ce ne face să spunem că filmele sale sunt filme de artă, provine din modul cum el tratează convenția. Și secretul l-a învățat de la Shakespeare. Așa procedează și în **Ora lupului**, prefațat de un prolog – un moment de la repetiții – în care regizorul are un dialog cu interpreții principali, Max von Sydow și Liv Ullman, chiar în decorul filmului, explicându-le rolurile pe care le vor juca și relația dintre pictorul Johan și soția sa, Alma. Când se dă comanda „Acțiune", parcă se ridică o cortină nevăzută și intrăm în magia propriu-zisă a filmului, despre care însă nu bănuim nimic atunci când o vedem pe Alma ieșind din casa izolată de pe insulă, se așează la o masă din curte și ni se confesează, spunând că de șapte ani trăiește aici împreună cu Johan și cum s-au cunoscut. Relația lor de dragoste este obișnuită, sugerând fericirea domestică, până într-o zi când Alma primește vizita unei bătrâne doamne, apărute din senin, care îi spune să citească jurnalul ascuns al soțului ei. Alma îl găsește și descoperă în el lucruri nebănuite, întâmplări nemărturisite pe care le-a trăit Johan, o realitate paralelă, fictivă, coșmarescă, care se transformă în substanța onirică a filmului, unde nu mai avem nici o delimitare între lumea reală și cea imaginară, între prezent și angoasele trecutului, un amestec de întâmplări sui generis, care se înscrie în ceea ce Johan numește „ora lupului". Aceasta ar fi clipa de dinaintea răsăritului. *„Este clipa când cei mai mulți oameni mor, când somnul este cel mai adânc, iar coșmarurile par reale. Este clipa când insomniacii sunt bântuiți de temeri, când stafiile și demonii sunt stăpâni. Este și clipa când se nasc cei mai mulți copii*". Precum copilul de pe stâncile mării, pe care Johan, în coșmarul său mut, îl va ucide și-l va arunca în mare.

Într-un interviu, Bergman pretinde că pe vremea când lucra la scenariul acestui film, a fost vizitat de demoni, care stăteau la căpătâiul lui și-i dicta ce să scrie. Nu știm cât de serioasă este această mărturisire, dar chiar și în glumă dacă a fost spusă, ne dă cheia Privirii lui Bergman, o privire în care realitatea se amestecă direct, fără avertisment, cu stările malefice ale subconștientului, amintirea trecutului, a vremurilor

când Alma și Johan s-au cunoscut, inundând acvatic întreg spațiul scenic. Deși locul acțiunii este unic, casa retrasă de pe insulă, realitatea paralelă, coșmarescă, se desfășoară într-un spațiu labirintic, într-o serie de încăperi bântuite de păsări, de corbi prevestitori. Ele ar marca locul unde Alma și Johan s-au cunoscut, la o anumită baroneasă Veronica Vogler (Ingrid Thulin), care dă petreceri deșănțate, cu același grup de petrecăreți nobili scăpătați, ca în **Farmecul discret al burgheziei**, filmul lui Buńuel.

Lumea amintirilor amestecate care le apare celor doi în vis devine o lecție de cinema în care încape toată istoria filmului, de la portrete ca la Einsenstein, Lang, Murnau sau Dreyer la coșmaruri ca la Buńuel. Și în aceste viziuni subconștiente elementul teatral-muzical este preponderent, marcat de data aceasta de un spectacol de păpuși care reprezintă **Flautul fermecat** de Mozart. Filmele lui Bergman sunt concepute ca niște simfonii sau chiar ca o sonată, după cum o spune și titlul: **Sonată de toamnă**. Charlotte, întrecându-se cu fiica ei, cântă mereu la pian lucrări de Chopin, Mozart, Bach sau Haendel. Ca și cuvântul, muzica este un alt element fundamental al stilului lui Bergman. Este vorba de muzica simfonică, bineînțeles. Dar și alte arte sunt prezente în asociațiile pe care le fac curent personajele, fie că e vorba de pictură, însuși Johan, cum am arătat, este pictor, fie de arhitectură, ca în dizertația lui Elis Vergerus din **O pasiune**, sau teatru, un citat din August Strindberg, de pildă, fiind cheia înțelegerii mecanismului psihologic care mișcă personajele din **Scene dintr-o căsătorie**, unde regăsim aceleași elemente ale stilului bergmanian. Aici prologul este sub forma unui interviu, pe care o reporteriță îl ia eroilor filmului, Marianne (Liv Ullman) și Johan (Erland Josephson), care în acest moment alcătuiesc un cuplu fericit. Ne sunt oferite toate datele despre această căsătorie, de parcă avem un reportaj științific, ca apoi, când se intră în poveste și se urmărește pe capitole, cu insert de titluri, felul cum cei doi eroi se despart, cum se angajează în relații extraconjugale, cum se reunesc și iar se despart, până la divorț, ca din nou să se reunească, să fie tratat într-o cheie psihanalitică.

Nimic ostentativ însă în toată această sarabandă, Marianne și Johan continuă să se întâlnească, chiar să se iubească, oricum, ei nu pot sta mult timp departe unul de celălalt. Ca un chirurg al filmului, Bergman analizează cu de-amănuntul toată anatomia acestei relații, care este

nucleul cuplului uman în general, cu mici diferenţe de la caz la caz. Bergman realizează aici o saga a cuplului, prelungind parcă relaţia din **Ora lupului** şi continuând-o până la ultimul său film **Sarabanda** (2003), realizat la 84 de ani, unde Marianne şi Johan, jucaţi de aceeaşi interpreţi, se reîntâlnesc după 30 de ani, în tot acest timp ei menţinând o legătură afectuoasă. Ei se reîntâlnesc într-un cadru sălbatic, în inima unei păduri, ca în **Fragii sălbatici**, refuzând contactul cu lumea. Toată această sarabandă are ceva autobiografic, fiindcă şi Bergman a dus o existenţă asemănătoare, după cum ne dezvăluie în cartea sa confesivă **Trei jurnale intime**, semnată împreună cu Maria von Rosen, fiica sa, fapt tăinuit timp de 22 de ani, ca şi relaţia cu mama ei, Ingrid, decedată în 1995. Numai un om care a trăit o viaţă atât de misterioasă putea inventa atâtea poveşti tulburătoare. **Scene dintr-o căsătorie** se vrea tocmai o astfel călătorie duală, un film care ne înfăţişează, în mod arhetipal, condiţia cuplului, văzută ca o sarabandă, adică ca un dans ameţitor, cuvântul, la figurat, însemnând şi *agitaţie/frământare*. De aceea, **Scene dintr-o căsătorie** nu este o saga telenovistică, dimpotrivă, nu are nimic din senzaţionalul ieftin al genului, redus la melodramă şi pseudo-sarabande. Există o extraordinară frământare interioară în toate aceste personaje, o agitaţie lăuntrică, mistuitoare, care îşi pune amprenta pe însăşi structura narativă, care are formă de *miscelaneea*, de amestec, de fragmentarism, formă care mai nou se numeşte antinaraţiune.

Şi **O pasiune** poate fi un model pentru stilul lui Bergman, care conţine toate aceste elemente semnalate până acum. Filmele lui Bergman sunt variaţiuni pe aceeaşi schemă, realizate cu acelaşi grup de colaboratori şi actori, care s-au obişnuit cu stilul lui, cu maniera de a filma, de parcă ar trăi şi în viaţa de fiecare zi poveştile de pe ecran, ca o familie învăţată cu toate obiceiurile casei, fără surpriza unor intruşi. Ba înseşi numele personajelor sunt aceleaşi, jucate chiar de aceiaşi actori, ca Johan, cum am văzut, sau Alma, ca şi eroina din **Persona** (1966), un alt film clasic studiat în şcoli, cap de serie al filmelor de artă care abordează perversiuni erotice, cum este relaţia invertită dintre Alma (Bibi Anderson), o soră medicală, şi actriţa Elisabeth Vogler (Liv Ullman), nume pe care l-am întâlnit şi în **Ora lupului**. De la un film la altul, actorii îşi schimbă rolurile, dar năravul ba, de parcă ar fi într-o

continuă competiție. Natura experimentală a filmelor scrise și regizate de Ingmar Bergman este evidentă.

În **O pasiune**, „prologul" shakespearian este prezent prin vocea unui narator, care rămâne mereu o voce din off, dar mai ales el este prezent sub formă de scurte interviuri inserate în film, marcate de prezența clachetei în cadru, respectiv patru interviuri luate actorilor principali și redate după tehnica insertului. Actorii mărturisesc gânduri legate de personajul pe care îl interpretează. Apoi sarabanda se instituie la nivelul fiecărui personaj. Filmul are aceeași structură ca și **Ora lupului**, adică onirică. De aceea, Bergman simte nevoia să introducă din când în când câte un element inteligibil, precum interviurile-insert, pe rol de „aparteu" teatral sau de efect de distanțare brechtian. Distanțare față de imaginile terifiante ale războiului sau față de scenele de violență dintre Andreas și Ana, la care se adaugă imaginea unor oi măcelărite, ca un dezastru biblic, ca o ciumă camusiană, faptă a unui nevăzut „înger exterminator" buñuelian. Eroul, Andreas (Max von Sydow), este întruchiparea sarabandei însăși, agitația lui continuă, frământările mute răbufnind în confesiunile și gesturile finale, trăite într-un iureș devastator, sfârșind ca un du-te-vino pe un drum pustiu, după ce o părăsește pe Ana și nu mai știe încotro s-o apuce! Este imaginea colapsului interior, a neliniștii frânte, căci neliniștea în sine înseamnă viață, dar când eroul se prăbușește, totul se termină, intră în ceață.

Un amurg apocaliptic există și în **Strigăte și șoapte**, poate cel mai estetizant film care s-a creat vreodată, de un rafinament desăvârșit, lecție de amănunt cinematografic, de contrapunct al ideii, roșul dominant, simbol al violenței și țipetelor, fiind în subtilă antiteză cu albul și sarabanda șoaptelor, a cuvintelor mimate. Este prin excelență un film de artă, un film cultural, cu trimiteri plastice și muzicale, în care o dramă tipic bergmaniană este tratată în cheie cehoviană. Acțiunea se petrece la sfârșitul secolului al XIX-lea, într-un conac izolat, unde își duc traiul trei surori, Karin (Ingrid Thulin), Maria (Liv Ullman) și Agnes (Harriet Andersson), împreună cu servitoarea lor, Anna (Kari Sylwan). Aparent ele duc o viață domestică, într-o atmosferă de *fin du siècle*, ca în romanele burgheze, unde nu există nici o preocupare pentru grija zilei de mâine, belșugul pare că vine de la sine și viața curge ca în acordurile Mazurcii lui Chopin. Dar dincolo de toate aceste impresii, pigmentate

cu detalii de obiecte vechi, de epocă, colcăie drama, acea implacabilă frământare bergmaniană. Agnes este bolnavă de cancer şi crizele ei de durere nu pot fi potolite decât de Anna, care se dezbracă şi o adoarme pe Agnes la sânul ei, ca pe un copil. Anna, deşi tânără, are o construcţie rubensiană. Karin şi Maria sunt căsătorite, dar soţii lor au un rol decorativ, redus la câteva manifestări, când soţul Mariei are o tentativă de sinucidere, iar cel al lui Karin îşi arată plăcerile culinare şi sexuale, fiind sadomasochist şi obligându-şi soţia la gesturi de violenţă sanguină, ca în diabolica scenă când el sparge un pahar şi ea se masturbează cu un ciob, ca apoi să i se dăruiască însângerată, scenă din care va rezulta peste ani filmul lui Michael Haneke **Pianista**. De aceea Karin şi Maria îşi înşeală soţii cu David (Erland Josephson), doctorul care o îngrijeşte pe Agnes, aşa cum au făcut toată viaţa lor, reconstituită prin flash-back-uri, marcată de minciună, dispreţ, decepţie, vină şi dragoste interzisă, rezultat al unei copilării frustrate, moştenind boala şi apucăturile mamei lor.

Faţă de purele surori cehoviene, surorile lui Bergman sunt nişte psihopate, iar boala lor, mai ales după ce moare Agnes, capătă valenţe schizofrenice. Ţipetele dramatice ale lui Agnes sunt preluate de Karin şi Maria, cărora le adaugă, printr-o incredibilă vrăjitorie a lui Bergman, pantomima şoaptelor. Scena trecerii de la strigăte la şoapte, pe fundalul sonor al Concertului nr. 2 pentru violoncel de Bach, este antologică. Dar Bergman taie şi mai adânc în momentul când Anna observă că lui Agnes, pregătită de înmormântare, după ce a avut loc şi slujba cuvenită, îi lăcrimează un ochi, ca unei icoane sfinte. Şi deodată aude şi vocea lui Agnes, care îi cere să le cheme pe rând pe surorile ei, care vor simţi pe pielea lor mâinile lui Agnes, acele mâini care s-au întins spre ele atunci când Agnes trăia, dar degeaba muribunda, în convulsiuni dramatice, a întins mâinile spre ele, imaginea ei le-a provocat doar aversiune, amândouă retrăgându-se, fiecare în felul ei, aşa cum acum nu ştiu cum să mai scape din mâinile cadaverice care le înlănţuie. Agnes se potoleşte numai la pieptul dezgolit al Annei, care se urcă în pat şi o adoarme pe moartă la sânul ei, iar scena când ea pare că o „alăptează" pe Agnes, pe fundalul sonor al violoncelului lui Bach, aminteşte de tablourile martirice ale lui Caravaggio. Această incredibilă farsă are şi o conotaţie grotescă, tocmai pentru a contrabalansa linţoliul de groază, ură şi durere

al dramei. Tragi-comedia celor trei surori sfârșește însă în cheia din **Livada cu vișini.** Karin, Maria și soții lor părăsesc conacul și o plătesc pe Anna să rămână aici, în conacul devenit cavou, cu moarta. Tânăra Anna se află, deci, pe rolul bătrânului Firs, care, după ce pleacă Ranevskaia și anturajul ei, rămâne să tragă obloanele conacului părăsit. Anna va citi însă din jurnalul lui Agnes, precum Alma în **Ora lupului**, și într-o proiecție finală le vedem pe cele trei surori, însoțite de Anna, plimbându-se prin parcul conacului, îmbrăcate toate în alb, în rochii lungi, ca niște mirese sui-generis cu umbreluțe, tot albe, deasupra capetelor. Aceste costume contrastează cu impecabilele costume negre, îndoliate, din secvența anterioară. Printre cele patru nominalizări la premiul Oscar, pe care le-a primit acest film, se află și premiul pentru costume (Marik Vos-Lundh).

Este pentru prima oară când stilul lui Bergman poartă și amprenta colaboratorilor săi, în special a operatorului Sven Nykvist, care a obținut premiul Oscar pentru cea mai bună imagine, când plastica filmului, arta coloristică, rafinamentul contrastelor, frumusețea detaliilor copleșesc substanța propriu-zisă a filmului, care pare un pretext pentru rafinamentul estetic. Deși aici limbajul tehnic este preponderent, totuși filmul are o prospețime extraordinară, datorită, cred, nivelului intelectual forate ridicat, savantelor asociații culturale, cărora li se adaugă o mise-en-scenă de mare dirijor de stări și emoții, de soluții teatrale și filmice ingenioase, precum alternanța țipetelor și șoaptelor, ca un balet pantomimic, sau precum utilizarea insertului plastic, fiecare din cele patru femei având propria prezență la „rampă", prim-planuri în care fețele protagonistelor sunt luminate alternativ. Structura filmului este dată de această îngemănare sui-generis a unor procedee shakespeariene și cehoviene. Dacă în **O pasiune** personajele se confesau verbal, aici ele ne privesc într-o mută expresivitate. Poate că și Shaskespeare, dacă ar fi trăit azi și ar fi fost cineast, ar fi procedat la fel. De altfel, jocul celor patru actrițe este antologic, bazat pe o incredibilă sarabandă interioară, care se citește pe expresia chipurilor, de o complexitate a trăirii totală, de la expresia de sfinx a fețelor la cea a disperării și groazei, ca în desenele expresioniste ale lui Kokoshka. Aici nu joacă actorii, ci prim-planul lor, adică însăși camera, felul cum ea le pune în evidență anumite porțiuni ale chipului, ca în acele inserturi mute, care fac legătura

între secvențe. În **Strigăte și șoapte**, sub această formă de groază parodică, Bergman pare că dă o replică religiei protestante, arătându-și, așa cum scria criticul Roger Ebert, *„autodezgustul și invidia față de cei care cred în Dumnezeu"*.

Indiscutabil, una din obsesiile tematice ale regizorului suedez este religia. Și nu e aproape film în care să nu găsim ca personaj un preot. Încă din zorii capodoperelor sale, de la clasicul **Fragii sălbatici**, el și-a pus problema dumnezeirii. În călătoria pe care profesorul de medicină Isak Borg o întreprinde la Universitatea din Lund, pentru a primi un titlu aniversar, el se întâlnește cu diferiți oameni, rude sau străini, cu care are anumite raporturi sau îi ia cu el, în mașina lui, așa cum se întâmplă cu trei tineri, Sara, Viktor și Anders, a căror principală dispută se duce în jurul ideii dacă există sau nu Dumnezeu. Disputa lor ia la un moment dat chiar și forme violente, dar tot nu cad de acord asupra unui punct de vedere. Evident, întâlnim și alte teme obsesive ale lui Bregman, în primul rînd ne întâlnim cu presiunea amintirilor, a viselor ce-l copleșesc pe profesor, care se confruntă cu propriul trecut și cu teama de autosuficiență.

În acest fel, o simplă călătorie devine o călătorie angoasantă, o călătorie a vieții, a problemelor ei fundamentale, o călătorie a speranțelor și a deziluziilor. Nu întâmplător criticii au găsit în acest film influențe din Shakespeare și Strinberg, văzând în profesorul Borg, interpretat de un clasic al regiei suedeze, Victor Sjöström, un fel de King Lear, echivalentul cinematografic suedez al faimosului personaj. Desigur, Borg nu trece prin drama lui Lear, dar trăiește totuși o sarabandă interioară, mai ales când are loc accidentul de automobil, frământările personajului legate de rostul existenței și de apropierea morții sunt răscolitoare, iar figura lui Sjöström are ceva din imaginea clasică a lui Lear, amintind de interpretări la fel de celebre, precum cea a lui Paul Scofield, în viziunea montării lui Peter Brook. Deja aici ne întâlnim cu actrițele care vor deveni nelipsite în filmele lui Bergman, cu Bibi Andersson, în Sara, și Ingrid Thulin, în Marianne, nepoata lui Borg, dar și cu Max von Sydow în rolul unui lucrător la o benzinărie, după cum ne întâlnim și cu nume de personaje, precum Marianne, Karin sau Viktor, care vor reveni constant în saga bergmaniană. Dar majoritatea numelor provine din altă rădăcină, căci povestea se mișcă în mediul evreiesc, așa cum o arată și prenumele lui Borg, care va reapare în **Fanny și Alexabder**.

Surprinde și prezența, în visul eroului, a două fete gemene, care marchează cu personalitatea lor incomodă atmosfera din casa amintirilor, aflată în marginea unei păduri din care copiii culeg fragi sălbatici. Deci copilăria lui Borg și a celorlalți copii cu care el se asocia are natura fragilor sălbatici.

Niște fragi sălbatici sunt și Fanny și Alexander, cei doi copii din filmul care le poartă numele în titlu, opera cea mai complexă a lui Bergman și a filmului mondial, care poate fi pusă de-a dreapta creației shakespeariene, având o directă legătură cu **Hamlet**. Subiectul ține chiar de lumea teatrului. Acțiunea se petrece într-un oraș suedez de la începutul secolului XX, anul 1907, mai exact, în casa exuberantei familii Ekdahl, o familie numeroasă alcătuită numai din oameni de teatru. Fanny (Pernilla Allwin) și Alexander (Bertil Guve) sunt copiii lui Oscar (Allan Edwall) și Emilie (Ewa Fröling), respectiv directorul și actrița principală a teatrului local, patronii acestuia fiind mama lui Oscar (Kristina Adolphson) și fratele lui, Carl (Börje Ahlstedt). Filmul debutează cu sărbătoarea Crăciunului, tratată de Bergman într-o cheie extrem de pitorească, într-o sarabandă a petrecerii care amintește de tablourile lui Bruegel. Veselia, erotismul, exuberanța sunt în manieră populară, scoțând în evidență calitatea umană a familiei, în primul rând de buni creștini, deși petrecerea degenerează în momente lubrice, sacrul și profanul coexistând. De altfel, filmul este structurat după regula antitezelor aflată la baza teatrului lui Shakespeare. Toată sarabanda, în care se amestecă și evreul Isak Jacobi (Erland Josephson), care o iubește pe bunică, este privită critic de copii, care preferă să-și petreacă timpul cu păpușile sau cu proiecția unor imagini trucate ca în filmulețele lui Méliès. Această exteriorizare felliniană va contrasta în curând cu drama propriu-zisă a filmului, care începe o dată cu moartea lui Oscar. În timpul unei repetiții cu piesa **Hamlet**, Oscar, care juca rolul duhului, face un infarct și peste câteva ore va muri. Curând însă, spre mirarea copiilor, mama lor, Emilie, se mărită cu episcopul orașului, Edvard Vergerus (Jan Malmsjö), un nume pe care îl întâlnim, puțin schimbat, și în alte filme, episcop care oficiase slujba de înmormântare. Copiii se mută cu mama lor în casa lui Vergerus, care îi tratează cu o asprime ieșită din comun, pe care ei, în casa părintească, n-au cunoscut-o, ca în scena când Vergerus îl pedepsește pe Alexander, pentru că a negat că i-a spus servitoarei

Justina (Harriet Andersson) că vrea să evadeze de aici, recitând din **Hamlet**, piesă pe care o ştie pe de rost, ca pe toate piesele, de altfel, pe care le juca familia sa.

Fanny şi Alexander sunt foarte afectaţi de schimbarea survenită în viaţa lor. Alexander este o fire supersensibilă, sperios, mereu retras, preferând ungherele întunecoase, asediat de spectre şi îngrozit de fantome. Semnificativă e scena când refuză să-l vadă pe tatăl său mort, poate de aceea fantoma lui Oscar îi va apare în cale când nu se aşteaptă, aşa cum numai Hamlet vede fantoma tatălui său, pe care ceilalţi, inclusiv Gertrude, nu o văd. În casa episcopului, Alexander arată ca un animal hăituit, e mereu trist şi starea lui o imprimă şi surorii sale. Din predicile pe care i le ţine episcopul, care vrea să-l înveţe să distingă între minciună şi adevăr, el va învăţa că minciuna ţine loc de adevăr atunci când nu ştii ce-i adevărul. Găsim aici dilemele de sorginte kierkegaardiană pe care Bergman le-a lansat în filmele anterioare, patetismul personajelor reieşind din imposibilitatea de a opta pentru bine sau rău, pentru viaţă sau fascinaţia morţii, pentru speranţă sau obsesia maleficului, pentru credinţă sau iubire, căzând în fanatismul religios, ca în **A şaptea pecete** (1956).

Logica lui Alexander este de natură hamletiană şi îl învinge pe episcop, care, drept replică, îi aplică o pedeapsă nemiloasă, izolându-l apoi în turnul casei, ca să-şi lingă rănile pe fundalul unui uriaş crucifix căzut, în timp ce din banda sonoră auzim jelania unui violoncel. Pentru Alexander, mama lui e Gertruda, iar episcopul însuşi regele trădător Claudius. Alexander are doar o călăuză, duhul tatălui său, care apare numai într-un impecabil costum alb, în contrast cu păcatele mamei, subliniate de rochiile de culoare neagră sau violent colorate. Păcatul o va face şi mai de nerecunoscut atunci când rămâne însărcinată. Din această atmosferă rigidă, bigotă, creată şi de familia episcopului, de mama şi sora lui, dar şi de servitoare, mereu în negru, ca nişte ciori prevestitoare, copiii îşi vor găsi totuşi refugiul în casa lui Isak, care îi va salva printr-un truc ingenios. Casa negustorului, un fel de Shylock strângător, este plină cu obiecte vechi, arată ca un muzeu de antichităţi, dar şi aici copiii vor da peste un personaj ciudat, Aron, creatorul unui teatru de păpuşi, care îi sperie cu tot felul de şotii, şi peste Ismail, fratele lui, un nebun pervers, cu înfăţişare angelic-maladivă, care e ţinut încuiat într-o încăpere izolată.

Bergam și-a plasat teribila poveste în cele trei spații interioare, foarte contrastante, pentru a diversifica sarabanda interioară a personajelor. Cele trei case, ca o trilogie a cunoașterii, cum ar spune Blaga, sunt tot atâtea probe de inițiere în labirintul existențial. Au parcă, pentru copii, funcții dantești, raiului de acasă, Bergman opunându-i iadul din casa episcopului, ca în casa lui Isak, Fanny și Alexander să se întâlnească cu purgatoriul. Atât decorul și costumele, cât și imaginea, cu tehnica specială a iluminării, marchează aceste spații antitetice, de la vitalist la auster și retro. Fanny și Alexander vor ajunge din nou în rai, acasă, numai după ce află că episcopul a fost mistuit de flăcările care i-au incendiat locuința, datorită neglijenței unei rude bolnave, cu înfățișare de monstru, care trăia acolo. Însă Alexander nu va scăpa de episcop, care îi va apare ca o fantomă malefică, îmbrăcată în negru, în locul fantomei bune a lui Oscar. Emilie va naște două fetițe gemene, ca un ecou din **Fragii sălbatici**, bunica îi încredințează teatrul, iar viața pare să reintre în normal, botezul fiind sărbătorit cu același fast ca și Crăciunul, la început. Somptuoasa masă e rânduită circular, sugerând unitatea de nezdruncinat a familiei, în prezența unei mici formații instrumentale ce cântă Cvintetul opus 44 de Schumann. Filmul se termină cu toastul teribilului personaj Gustav Adolf Ekdahl (Jarl Kulle), un autentic saltimbanc, pus mereu pe brimade erotice, care face un elogiu actorilor și actrițelor familiei, teatrului în general, iar Emilie îi va încredința bunicii un rol în piesa pe care are de gând s-o înscenzeze, **Visul** de Strindberg. Alexander va fugi de fantoma episcopului și se va refugia în poalele bunicii, care tocmai începe să-i citească din Strindberg, un pasaj conclusiv din care rezultă că ceea ce am văzut este artă, este vis, care se petrece în afară de spațiu și timp.

Dar tratarea acestui subiect shakespearian este bergmaniană, adică are toate elementele stilului impus de regizorului suedez, fiind o prelungire directă a filmului **Strigăte și șoapte**. Antologică este scena când Oscar este bocit cu țipete infernale, contrastând cu imaginea încremenită a mortului și șoaptele copiilor. Țipătul ține loc de rugăciune, de implorare dramatică a milei lui Dumnezeu, așa cum se întâmplă și în scena răpirii copiilor, smulsă parcă dintr-o pagină de basm. Păcălind-o pe mama episcopului, care îi stătea în cale ca o zgripțuroaică, Isak reușește să urce pe furiș scările, descuie camera unde erau închiși copiii, îi îndeamnă

să coboare şi îi ascunde într-o ladă. Ar fi putut fi prins când Vergerus se duce în camera copiilor să vadă dacă ei sunt acolo. Dar atunci se întâmplă o minune: Isak îngenunchează, ridică mâinile spre cer şi începe să ţipe, să implore cu disperare cerul. Şi deodată o lumină neobişnuită îi schimbă faţa, ca pe Muntele Taborului, în timp ce Vergerus deschide uşa camerei copiilor şi-i vede pe aceştia culcaţi, pe duşumea, vegheaţi de mama lor. Isak e salvat. Ia lada şi o duce acasă. Ţipătul său a fost auzit de Dumnezeu, ţipătul ca formă extremă a rugăciunii. Dumnezeu este acelaşi şi pentru evrei şi pentru creştini. El face minuni şi pentru unii şi pentru alţii. Acest lucru i-l demonstrează şi Aron lui Alexander, care a întrebat fantoma tatălui său, venită şi în casa plină de antichităţi, dacă acolo unde ea trăieşte acum Dumnezeu există. Şi Aron îi joacă scena existenţei lui Dumnezeu cel nevăzut, care se manifestă prin mişcarea lucrurilor, care face să se mişte o cheie în broasca uşii şi să se agite păpuşile din teatrul său. Apoi, sub acelaşi semn al contrastelor, al antitezelor, stă şi partea austeră a filmului, tăcerii, şoaptelor, atmosferei rigide opunându-li-se spectacolul furtunos al naturii, zgomotul pluvial şi trăsnetele cerului. Toate secvenţele sunt citabile, nu întâmplător filmul a obţinut Oscarul pentru cel mai bun film străin, o dată cu Oscarul pentru imagine, decoruri şi costume. Putea să-l obţină şi pentru banda sonoră, în care muzica originală se amestecă subtil cu muzica lui Benjamin Britten, a lui Schumann şi, evident, a nelipsitului Chopin, prezent cu un marş funeral.

Este uluitor cum Bergman a preluat toate sugestiile fantomei din **Hamlet** şi le-a prefăcut, le-a dat o funcţionalitate personală, o mişcare de sarabandă interioară, toate frământările personajelor fiind privite prin ochii şi judecata lui Alexander, care este un Hamlet adolescent, nedespărţit de păpuşile copilăriei, pe care le ia, odată cu amintirile calde de vară, şi în casa austerului său tată vitreg, cu idei şi apucături medievale. Toate întâmplările din film, dificultăţile prin care trece acest teatru de familie, cu membrii săi strâns uniţi, au şi ceva clovnesc, care ţine de natura specifică acestor comedianţi, personaje cultivate de Bergman încă în filmele sale de început, precum **Noaptea saltimbancilor** (1953). Şi tot un acrobat de circ este eroul din **Oul de şarpe**. Evident, fiind scrise de aceeaşi mână, filmele lui Bergman sunt inconfundabile prin stil. Deşi **Fanny şi Alexander** are o structură

monumentală, depășind filmele de cameră anterioare, totuși multe detalii amintesc de obsesiile regizorului din filmele deja comentate sau din alte filme pe care le-am văzut, studiindu-le la Institut, precum **A șaptea pecete, Persona, Izvorul fecioarei, Ochiul diavolului, Prin oglindă, Oul de șarpe** sau **Tăcerea**, care dezvoltă aceleași dualități, reduse de regulă la nucleul conflictual al cuplului. Genial în **Fanny și Alexander** este faptul că tot ce se întâmplă în lumea oamenilor mari, o adevărată sarabandă hamletiană, este privit și judecat cu ochiul neiertător, care nu uită, al celor doi copii. Acest film este un miracol, care nu poate fi comparat cu nimic din istoria filmului, nici măcar cu filmele lui Bergman. Este o operă divină, care îl așează pe Bergman alături de Shakespeare, Dante, Bach sau Bruegel. Regizorul suedez a împlinit aici taina marilor artiști, care au visat opere de sinteză, de interferență a tuturor artelor. El a găsit în cinematograf mijlocul ideal prin care să dea viață unei asemenea viziuni sincretice, demnă de cel mai original Weltenschauung.

Întâlnirea sau reîntâlnirea cu Privirea lui Bergman este o trăire mistuitoare, hipnotică. Abia văzând sau revăzând aceste filme răscolitoare, clasice și moderne în același timp, ne dăm seama cât de anemică este cinematografia națională, cât de aculturali par regizorii noștri, în frunte cu Lucian Pintilie, pe care îi desparte de Bergman un drum pavat cu pietre-menhir de forța unor Shakespeare, Biblia, mitologia universală, Mozart și toată muzica simfonică, Caravaggio și toate artele plastice etc. Să ne gândim numai că cineaștii noștri nu au realizat până acum nici un film artistic despre Brâncuși sau George Enescu, iar după titlurile aflate în producție ne dăm seama că sunt încă foarte departe de un asemenea ideal. Discutând cu un cunoscut regizor acest aspect, el mi-a replicat: „Dar nu toți putem fi Bergman! După Shakespeare, nimeni n-ar mai fi trebuit să scrie teatru! Și de-atunci s-a scris atâta literatură dramatică!" Da, i-am răspuns, problema este însă cum s-a scris. Cine a avut un reper ca Shakespeare, a creat noi repere precum Bühner, Ibsen, Cehov sau Brecht. Iar la noi, Eminescu. Eminescu, nu Caragiale. Poetul l-a avut drept reper pe Shakespeare și dacă nu avea o viață creatoare atât de scurtă, și-ar fi arătat și măsura dramatică. Și după Bergman s-au făcut filme și-or să se mai facă, dar important e să lași urme ca Resnais, Antonioni sau Lars von Trier. Artistul autentic nu

trebuie să imite, trebuie să fie el însuşi, dar să fie un reper. Or la acest nivel nu poate ajunge dacă nu se raportează, în munca lui de laborator, la modele, cum s-a raportat Bergman la Shakespeare. Altfel, va fi o nulă în marea sumă, vorba divinului brit.

Neguţătorul din Veneţia

Nu putem încheia această incursiune în montările shakespeariene fără să nu ne referim şi la cea mai recentă dintre ele, filmul **Neguţătorul din Veneţia** (2004), cu Al Pacino în rolul lui Shylock, o creaţie de geniu, pe măsura acestui personaj conceput de cel mai inspirat dramaturg al omenirii, Shakespeare, echivalentul lui Dumnezeu pe pământ, cel care a recreat lumea la concurenţă cu divinitatea. Piesa **The Merchant of Venice**, cunoscută şi cu titlul **Shylock**, după numele personajului principal, un evreu bătrân, în sângele căruia curge răzbunarea adamică, unul din cele mai controversate personaje literare, despre care s-au scris mii de pagini şi studii pro şi contra, i-a tentat pe mulţi s-o ecranizeze şi mai toţi monştrii sacri au încercat să-l întruchipeze pe Shylock, începând cu Harry Baur, în prima ecranizare a piesei din 1910, şi până la Laurence Oliver şi Orson Welles. Această ultimă montare, a lui Michael Radford, se petrece într-un context internaţional dominat de intoleranţă, de ură de rasă, fapt care îi conferă personajului o zguduitoare actualitate. Andrei Şerban, care a pus piesa la Paris, a văzut în Shylock un fel de Ben Laden. **Neguţătorul din Veneţia** a fost cea mai jucată piesă în Germania nazistă, exacerbându-se latura antisemită. În Israel este la fel de des jucată, legitimându-se ura feroce dintre un creştin şi un evreu. Dar Shakespeare a opus urii, pe care o duce la apogeu, iubirea şi reconcilierea. Care triumfă şi în filmul lui Radford.

Piesa, prin amploarea sa religioasă, poate fi considerată o replică la Biblie, la concepţia veterotestamentară, căreia Shakespeare îi oferă o alternativă creştină, fapt pentru care acest text este unul dintre cele mai răstignite din istoria teatrului, deşi viziunea „divinului brit" este fără echivoc, cu un profund mesaj umanist. Pe canavaua unui împrumut de 3000 de ducaţi ceruţi de neguţătorul veneţian Antonio (Jeremy Irons) cămătarului evreu Shylock, care îi dă banii sub pecete cu condiţia că,

dacă nu-i înapoiază în termen de trei luni, va cere drept chezășie un pfund de carne din trupul lui, Shakespeare dezvoltă acțiunea piesei pe conflictul dintre iudei și creștini, făcând o demonstrație de justițiar comparabilă cu faimosul proces pe care l-a judecat regele Solomon, când două mame își disputau același prunc și profetul a cerut să-l împartă cu sabia în două pentru a revela adevărul. Aici judecătorul este Porția (Lynn Collins), prințesa pentru care Antonio împrumutase banii ca să-și ajute prietenul mai tânăr, pe Bassanio (Joseph Fiennes), care dorea s-o pețească cu tot alaiul cuvenit. Însăși Porția, simbolul iubirii, devine abilul judecător care știe să deznoade și reînnoade ițele legii în favoarea reconcilierii. Așadar, în paralel cu conflictul principal se derulează basmul cunoscut al pețitorilor care trebuie să ghicească în care cufăr din cele trei, de aur, argint și plumb, se află portretul prințesei, pentru a putea câștiga dreptul de a o lua în căsătorie. Va învinge Bassanio, a cărui credință în dragoste va fi încercată apoi cu povestea unui inel, care are aceeași putere de legământ ca și batista lui Othello sau brățara Imogenei din **Cymbeline**. Acest contrapunct al legilor iubirii este ca lumina față de întunericul urii. Iar ura lui Shylock este mereu alimentată, fie cu plecarea slugii la dușman, fie mai ales cu întreg episodul răpirii fiicei sale, Jessica, de către un creștin, Lorenzo, cu care ea pusese, de fapt, la cale această fugă. Firele intrigii se vor împleti însă în ghemul deznodământului.

Toată regulile artei lui Shakespeare se află în această piesă desăvârșită, construită pe mecanismul antitezelor, funcționând genial la toate nivelurile, cel al poveștii de dragoste, al acțiunii religioase, al situațiilor și caracterelor, al monologurilor chiar, spuse ca la teatru, precum cel al lui Shylock, când își prezintă condiția de evreu nu ca pe o excepție, ci ca făcând parte din condiția umană însăși: *„Nu mă rănesc aceleași arme? Nu sângerez la fel ca un creștin? Nu simt și eu frigul iernii și căldura verii?...”*. Din antologia antitezei face parte și momentul când Shylock este informat de Tubal, un prieten evreu, că un vas al lui Antonio a naufragiat și că fiica i-a fost răpită de un creștin. Vestea bună se împletește cu vestea rea și această alternanță este trăită de Shylock între agonie la extaz. Dar suprema antiteză se află în Shylock însuși: după hotărârea de nezdruncinat de a tăia o bucată de carne din trupul dușmanului său de moarte, el se prăbușește de durere

când, pentru a-şi salva pielea, primeşte drept pedeapsă să se încreştineze. A refuzat iertarea, a refuzat mila, adică a refuzat să fie înţelept, darul pe care Solomon i-l ceruse lui Dumnezeu în locul bogăţiei şi puterii, dar când Porţia, deghizată în tânăr judecător, i-a spus că în pactul făcut cu Antonio nu se scrie nimic de sânge, că el trebuie să taie din pieptul lui fără să curgă sânge, Shylock a înmărmurit. Ca Iago după ce e deconspirat. La aşa ceva Sylock, un logician imbatabil, nu se gândise. El nu a mai avut replică. Şi ca să nu i se ia toată averea, fiindcă a atentat la viaţa unui nobil veneţian, acceptă suprema jertfă: încreştinarea!

Această lecţie shakespeariană despre intoleranţă este cea mai importantă pagină de istorie religioasă care s-a scris vreodată. Şi care este de o actualitate evidentă. Toţi fundamentaliştii ar trebui să ia seama la drama lui Shylock. Însă nu peste tot sunt judecători ca Porţia şi ca Ducele Veneţiei anului 1596, când legea nu îngăduia nici un compromis. Să nu uităm că în cea mai democratică cetate a timpului, Veneţia, evreii trăiau în ghetto şi erau însemnaţi prin îmbrăcăminte. Intoleranţa lui Shylock este efectul unei drame istorice, a umilinţei neîntrerupte a poporului ales, reprezentat aici de Shylock, căruia Shakespeare îi justifică până la un punct atitudinea, dorinţa unei răzbunări feroce faţă de duşmanul care l-a scuipat şi batjocorit. Iar Al Pacino face o creaţie memorabilă, prin amestecul dintre intoleranţă, lupta pentru a-şi recăpăta demnitatea pierdută şi umilinţă. Interpretarea lui te ţine cu sufletul la gură. Actorul devine o portavoce de ţipete acuzatoare, de vorbe ucigătoare. Geniul lui Shakespeare atinge prin acest personaj perfecţiunea dramatică a cuvântului. Shylock este ca un animal rănit care îşi strigă drama din ungherul său întunecat. El este ca un şobolan într-o cuşcă încinsă. Dar tot spectacolul audio-vizual este memorabil, de la ambianţă şi decor, la costume şi interpretare, un întreg ritual plin de rafinament şi somptuozitate. Cu excepţia impulsului homosexual dintre Antonio şi Bassanio, inexistent în piesă, regizorul Michael Radford, care e şi scenarist, a reuşit, printr-un ritm alert, să menţină un echilibru dinamic între elementele tragicomice ale piesei, să fie fidel textului shakespearian, bazându-se întrutotul pe Cuvânt, ca pe o armă de cristal care ţinteşte drept în inima spectatorului. Or acest fapt este cel mai curat elogiu pe care filmul îl aduce teatrului.

Salvarea prin cuvânt

Teatrul românesc a fost mereu salvat, revigorat prin Shakespeare. Shakespeare a fost Biblia lui, Cuvântul lui. Noii experimentaliști cred că de la ei începe teatrul. Dar astfel de încercări de „aerisire" au tot fost. Prin anii '70, eu însumi eram autor al unor texte și spectacole care s-au vrut reformatoare și pe care le-am pus sub semnul „respirației", cum am numit eu acest teatru de avangardă născut în preajma unor profesori ca Liviu Ciulei, David Esrig sau Radu Penciulescu și a colegilor mei Iulian Vișa, Dan Micu, Andrei Belgrader, Magda Bordeianu, Silviu Purcărete, Mircea Cornișteanu sau Alexandru Tocilescu. Așa cum oricine poate constata din volumul **Teatrul Respirației** (1996), în care mi-am adunat o parte din piesele scrise atunci, teatrul era respirația noastră, noi voiam să creăm așa cum respirăm, să intrăm astfel în consonanță cu respirația cosmică, cu Dumnezeu, și chiar dacă impuneam ideea grupului, a pantomimei colective, nu o rupeam de cuvânt. Și noi militam pentru o reformă în teatru, vrând „să rupem cu trecutul", cum se spunea, respectiv cu un teatru osificat, fals, sufocat de metoda stanislavskiană și de exagerările ei, de spectacole decorative, de serviciu, gen **Bolnavul închipuit**, după Molière, pus de Sanda Manu la Teatrul Național din Cluj-Napoca, poate spectacolul cel mai prăfuit și depășit din ultimii ani. Eram deci împotriva unor montări mediocre, sub nivelul textului reprezentat. Actorul total, așa cum ni s-a înfățișat el în trupa lui Boris Eifman, avea pentru noi drept coloană vertebrală cuvântul. Și mă îndoiesc că măduva lui, în ciuda agresiunii noilor gropari nonconvenționali, nu va supraviețui. O dovedesc atâtea alte spectacole prezente pe scenele românești, care nu trădează cuvântul, care demonstrează că nu se poate vorbi de apropiere între oameni, de închegarea unei relații, a unei povești, în afara dialogului, care, după Shakespeare, este chiar esența teatrului, teatrul însuși, care înseamnă dialog între scenă și sală, între actor și spectator. Numai prin această *trăire comună* se poate spune adevărul sau se poate crea și recrea magia lucrurilor, ca atunci când vedem un spectacol reușit după **Visul unei nopți de vară**, să spunem, sau ca atunci când se apelează la un text de Eminescu, așa cum ne-a dovedit spectacolul **Făt-Frumos din lacrimă**, după Eminescu și Petre Ispirescu,

în regia lui Victor Ioan Frunză, montat la Teatrul de marionete din Arad, o adevarată surpriză, care vine din partea unei arte surori a teatrului, suficient însă să intuim minunea care ar fi dacă s-ar reprezinta chiar o piesă eminesciană. Desigur, lecţia pură nu poate veni decât tot din ţara lui Shakespeare şi este de ajuns să mă gândesc la spectacolul **Shylock**, prezent în ediţia a 13-a a Festivalului Naţional de Teatru, în care actorul Gareth Armstrong ne-a oferit un adevărat regal de limbă şi interpretare.

Cuprins

De acelaşi autor

Cărţi

Derută în Paradis, roman, Ed. Albatros, 1978
Miturile româneşti şi arta filmului, studiu critic, Ed. Meridiane, 1979
Paznic la Turnul Babel, roman, Ed. Eminescu, 1981
Perspectivele creaţiei, studii şi eseuri despre teatru, Ed. Univers, 1982
Lumea modernă şi cinematograful, studiu critic, Ed. Meridiane, 1984
Rudele, roman, Ed. Eminescu, 1985
Literatură şi cinematograf. Convorbiri cu D. I. Suchianu, Ed. Minerva, 1986
Lumea fără oglindă, roman, Ed. Albatros, 1990
Fără violenţă, teatru, Ed. Evenimentul, 1992
Încotro?, roman, Ed. Porto-Franco, 1993
Băieţii de bani gata, roman, Ed. Alcris, 1993
Fetele de bani gata, roman, Ed. Alcris, 1994
Actualitatea şi filmul, studiu critic, Ed. All, 1994
Magul călător sau Speranţa în viaţa şi opera lui Mihai Eminescu, eseu, Ed. Emin, 1995
Şobolanii în Italia, roman, Ed. Emin, 1995
Există, psalmi, Ed. Emin, 1996
Noii băieţi de bani gata, roman, Ed. Alcris, 1996
Teatrul respiraţiei, Ed. Emin, 1996
Tinereţe, amor, prostie. Convorbiri necenzurate cu D. I. Suchianu, Ed. Alcris, 1997
În căutarea absolutului, poezie, Ed. Emin, 1997
Istoria gândirii estetice româneşti de film, studiu critic, Ed. Emin, 1997
Masca lui Eminescu. Coloane pentru un templu teatral, Ed. Emin, 1998
Urmaşii Moromeţilor sau Despre Lauda de sine, dialog monşerist, roman, Ed. Alcris, 1998

Chilia sau Trăirea nemijlocită, eseu, Ed. Semne, 1999

Mort după America sau Despre Înviere, dialog iscariot, roman, Ed. Semne, 1999

Arta speranței, eseu, Ed. Semne, 2000

Sophia sau Despre înțelepciune, eseu, Ed. Alcris, 2000

Brâncuși înainte de Brâncuși, eseu-album, Ed. Semne, 2001

Răstignit în America sau Despre Eroare. Scrisoare deschisă către Înalt Prea Sfinția Sa, roman, Ed. Semne, 2001

Apocalipsa după Brâncuși, eseu-album, Ed. Semne, 2001

Teroriștii din Turn sau Despre lașitate, roman-document, Ed. Moldovan Art Law, 2002

Mesalina sau Despre Păcat și Purificare în Țara Sfântă, dialog profetic, roman, Ed. Tibo, 2002

Măștile lui Caragiale sau Spovedania lui Mitică de la origini și până mai apoi, roman-eseu, Ed. Tibo, 2002

Monografia, Ed. Tibo, 2002

Sfânta Treime a poeziei românești, eseu, Ed. Tibo, 2003

Dicționarul cinematografic al literaturii române, ediția I, Ed. Cartea Românească, 2003, ediția II, Ed. Tibo, 2004

Ludic, lubric și liturgic, eseu, Ed. Cartea Românească, 2004

Fuck You, critică, Ed. Tibo, 2004

Dicționarul filmului românesc de ficțiune, Ed. Cartea Românească, 2004

Miasme de parfume, teatru, Ed. Victor Frunză, 2005

Un păcătos la Athos, roman, Ed. Axioma Print, 2005

Sacralitatea. Inițiere în spectacolul religios, Ed. Axioma Print, 2005

Un blestem numit Electra, roman, Ed. Tibo, 2005

Teatrul isihast, eseu, Ed. Axioma Print, 2005

Dicționarul cinematografic al artelor românești, Ed. Tibo, 2005

Filme

1994 – **Satul ca o icoană** (d); **Treptele extazului** (e) – cu participarea pr. Constantin Galeriu;

1995 – **Dumnezeirea la Eminescu** (dd) – cu Gavril Borodan în rolul lui Mihai Eminescu; **Sub Fereastra Mare, loc de închinare** (d) – cu participarea IPS.Antonie Plămădeală; **Altare de jertfă** (d); **Biserica din grâu** (e); **Nădejdea creştină** (e); **Ce-ai cu mine, Doamne?** (dd) – cu Mircea Constantinescu în rolul lui Tudor Arghezi; **În sihăstrie eternă** (dd) – cu Mitzura Arghezi şi IPS Valeriu Bartolomeu Anania; **Miracolul românesc** (e) – cu IPS Antonie Plămădeală; **Dreptul de a-ţi plânge morţii** (d);

1996 – **Preotul de ţară** (d) – serial; **Obârşia lui Eminescu** (d); **Brâncuşi – cioplitorul de suflete** (dd) – cu Ernest Maftei în rolul lui Brâncuşi; **Dumnezeu s-a născut la sat** (dd) – cu Virgil Flonda în rolul lui Lucian Blaga; **Infinitivul lung brâncuşian** (e) – cu Nichita Stănescu, Emil Botta, Petre Pandrea, V. G. Paleolog, Petru Comarnescu, Edgar Papu, Constantin Noica; **Dumnezeul lui Ion Creangă** (dd) – cu pr. Ioan Rusu în rolul clericului Ion Creangă şi cu Ernest Matfei în rolul lui Moş Nichifor Coţcariul; **De la Sf. Apostol Andrei la "noii apostoli"** (d); **George Enescu – alesul lui Dumnezeu** (dd) – cu violonistul şi dirijorul Louis Haritver în rolul lui George Enescu;

1997 – **Urmaşii Marelui Anonim** (dd) – cu Radu Beligan; **Crăciun în Maramureş** (e); **Ţara colindelor** (e); **Nicolae Grigorescu – pictorul de biserici** (e) – cu Barbu Brezianu, Radu Bogdan, Horia Bernea;

1998 – **Credinţa lui Moromete** (dd); **Bârlogul lui Faust** (d) – cu Nicolae Balotă; **Paşii credinţei în Ţara Sfântă** (e); **Biserica din scrum** (d); **Gurasada** (d); **Mănăstirea Ursitelor** (d); **Biserica din poezie** (e) – a semnat şi i.; **Mesia din noi** (e); **Andrei Şaguna – un Mesia al românilor** (e) – cu participarea pr. Mircea Păcurariu; 1998-1999 – **Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă** (d) – serial (şi i.);

1999 – **Calea Mântuirii** (e) – şi i.; **Vetre providenţiale** (d); **Lumea ca sământă** (e) – şi i.; **Mioriţa sau Rostuirea jertfei** (e);

2000 – **Nostradamus** (e) – şi i; **Apostolul cărţii** (e); **Fântâna credinţei** (e);

2000-2001 – **Dunărea sacră** (dd) – serial;

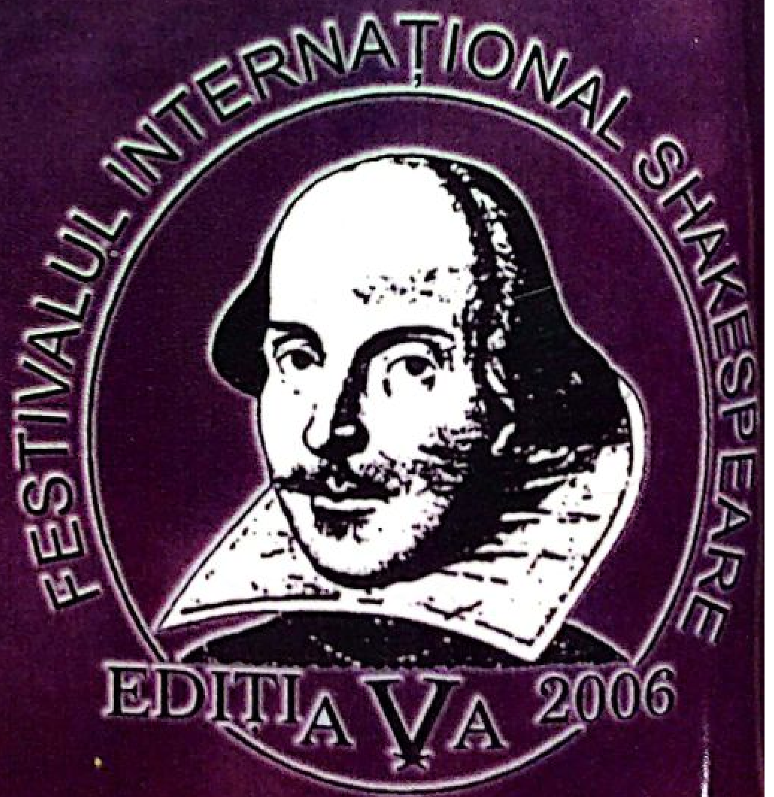
2001 – **Agonia** (d) – şi i.; **Serialul londonez** (d) – *şi i.*; **Castelul** (d) – şi i.; **Deschide uşa, creştine** (e) – serial;

1999-2002 – **Doina, Nae Ionescu – românul verde, *Copilăria lui* Brâncuşi, Măştile lui Caragiale**, scenarii blocate de conducerea TVR (publicate în volumele **Teroriştii din Turn** şi **Măştile lui Caragiale**).

2004-2005 – premiera pe marele ecran a filmelor: **Crăciun în Maramureş; Ţara colindelor; Obârşia lui Eminescu; Brâncuşi – cioplitorul de suflete; George Enescu – Alesul lui Dumnezeu; Bârlogul lui Faust; Dumnezeu s-a născut la sat; Ce-ai cu mine, Doamne?; Credinţa lui Moromete.**

DTP: Monica Iliuţă
Pregătire offset: Mihaela Chiriţă
Bun de tipar: ...
Format...
...06

6124 06



ISBN: 973-87810-5-1